HOLERT / TERKESSIDIS (HG.) MAINSTREAM DER MINDERHEITEN EDITION ID-ARCHIV

TOM HOLERT / MARK TERKESSIDIS
(HERAUSGEBER)

MAINSTREAM DER MINDERHEITEN

POP IN DER KONTROLLGESELLSCHAFT



EDITION ID-ARCHIV

Tom Holert / Mark Terkessidis (Hg.)

Mainstream der Minderheiten

Pop in der Kontrollgesellschaft



Edition ID-Archiv
Berlin-Amsterdam

Postfach 360 205
10972 Berlin

ISBN: 3-89408-059-0

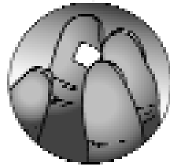
1. Auflage 1996

Umschlag & Layoutkonzept:
Felix Reidenbach
Satz:
SupportAgentur
Druck:
Winddruck, Siegen

Buchhandelsauslieferungen:
BRD:
Rotation Vertrieb, Berlin
Schweiz:
Pinkus Genossenschaft, Zürich
Niederlande:
Papieren Tijger, Breda

Inhalt

Einführung in den Mainstream der Minderheiten



Jedes kulturelle Feld besitzt seine eigenen Mythen. Mittelständische Angehörige des Kulturmilieus erzählen beispielsweise über Literatur gerne die Mär, sie verhindere per se die Barbarei. Pop oder Rock dagegen sind geradezu Synonyme für Jugend, Emanzipation, Dissidenz und Fortschritt. Ihr Mythos erzählt immer noch die Geschichte des jungen Mannes, der zu einer Gitarre greift, eine Band gründet und Musik spielt, die seine Eltern und damit die Gemeinschaft der Erwachsenen provoziert. Aber die dissidente Authentizität dauert nur einen kurzen Moment, dann kommen die bösen äußeren Mächte und kooptieren das gerade Gespielte. Kaum jedoch glauben sich diese Mächte – also die Industrien der Älteren – im Besitze dieser Authentizität, so entgleitet sie ihnen und taucht irgendwo anders wieder auf. Neue bewegliche junge Leute spielen andere Töne oder auf anderen Geräten. Und bis sich die Unwissenden mühsam zum Ort der neuesten Hipster geschleppt haben, um ihn zu erobern oder die Hipster selbst zu korrumpieren, ist die Authentizität längst schon wieder verschwunden.

Obwohl die Mythen über Pop und Rock in den achtziger Jahren langsam verblaßten, funktionierten sie in kleineren Kreisen dennoch »reiner« denn je. Besonders in Großbritannien wollte man die Dissidenz von Pop fortschreiben, indem man versuchte, den Mainstream selbst subversiv zu unterwandern und so

zu verändern. Hauptsächlich in den Vereinigten Staaten dagegen hatte sich im Paralleluniversum ein Underground etabliert, der sich nicht mehr als Avantgarde, sondern als dauerhaft vom Mainstream unterschiedene Minderheit betrachtete. Die Authentizität wurde eingeschlossen und scharf bewacht. So konnten immer nur Spurenelemente des Wahren und Guten – eine einzelne Band etwa – entweichen, was die Welt der unabhängigen Minorität jedoch nicht in Frage stellte.

Man braucht nicht zu betonen, daß sich die Welt und auch die Kategoriensysteme, in denen man gewohnt war, sie zu interpretieren, in den letzten Jahren radikal veränderten. Auch im Bereich Pop haben sich die Verhältnisse schwerwiegend gewandelt. Denn die Mythen über Pop, die in den achtziger Jahren tatsächlich noch zu einer politischen Praxis taugten, sind heute mehr als fragwürdig geworden. Selbstverständlich lebte auch der Pop-Mainstream schon immer von diesen Mythen, aber am Ende sah seine Authentizität doch nur aus wie eine goldene Schallplatte. Spätestens jedoch seit Nirvanas *Smells like teen spirit* aus dem Jahre 1992 riecht der Mainstream nicht länger abgestanden. Die ganze Nation der USA konnte sich plötzlich mit »alternativen« Rebellenkulturen identifizieren und dafür im Reservoir der subkulturell produzierten Zeichen des »Underground« aus dem Vollen schöpfen. »Underground«-Bands gingen zur Industrie, und diese erwartete zum ersten Mal nicht Glättung, sondern kompromißlose Abweichung. Industrie-Bands kamen nun von ganz unten, sprachen von Dissidenz, Purismus und Antikommerzialismus und hatten Angst, vom Mainstream kooptiert zu werden. Lollapalooza, das schlammige Neo-Woodstock der Piercing-Generation, wurde zum feuchten Traum der Aufsichtsräte von Entertainmentkonzernen. Hocherfreut präsentierte sich der Mainstream nun selbst als Minderheit.

Gleichzeitig wurde das Modell dieser Bands verallgemeinert: Die Generation X war geboren. »Die Eigensinnigen«, nannte ein *Spiegel-Spezial* eine Jugend, deren Charakteristikum gerade ihre selbstbewußte Heterogenität sein sollte. Und mit X markierte die Industrie wieder einmal eines ihrer wichtigsten Marktsegmente. »Der Rebell«, schrieb Tom Frank in der linken US-amerikanischen College-Zeitschrift *The Baffler*, »wurde ganz natürlich zum zentralen Bild dieser Konsumkultur. Er symbolisiert unaufhaltsame, richtungslose Veränderung, eine ewige Unzufriedenheit mit dem ›Establishment‹ – oder besser gesagt mit den Waren, die das ›Establishment‹ letztes Jahr zum Kauf empfahl.« Wo sich Dissidenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissidenz. Alles war zu gebrauchen, was Identität durch Differenz versprach.

Die Generation X löste eine Menge Probleme: Sie schweißte die Diversifizierten als Konsumrebellen zusammen und verteilte sie gleichzeitig auf verschiedene Minderheiten. So hatten nun alle die gleichen Werte – bewußt kaufen, Stil erwerben – und konnten je nach minoritärem Gusto zielgruppenoptimiert angesprochen werden. Wer als Kulturschaffender da nicht mehr mitmachen wollte, dem blieb nur die Entfernung aus dem Lande Pop. »›Popular Culture‹ is the enemy; rock'n'roll is the health of the state«, schrieb Tom Frank 1993, und Kurt Cobain brachte sich um.

Wenig später kam aus England eine Antwort auf Grunge, die die vorgebliche Authentizität des amerikanischen Mainstreams scharf zurückwies. Allerdings restaurierte der sogenannte Brit-Pop um Bands wie Blur, Oasis oder Pulp nur eine eigene Form von Authentizität. Postmoderne Ironie, bewußte Künstlichkeit, Camp, gebrochene Identitäten – alle Elemente, die an »subversivem« englischem Pop Anfang der Achtziger wichtig waren, galten nun als spezifisch britische Substanz und dienten der Abgrenzung gegenüber der US-Hegemonie im Mainstream. Die britische Unterhaltungsindustrie warf ihre kulturellen Mythen im globalen Konkurrenzkampf in die Waagschale. Auf »Buy british« konnten sich Firmen und Musiker mit Verve einigen. Dabei unterschieden sich die britischen Images von den US-amerikanischen letztlich nur durch ihre Codes. Während dort der langhaarige, weiße, mittelständische, männliche, heterosexuelle »Rebel« dominierte, ging es hier um den stilsicheren, weißen, mittelständischen, männlichen und nun ebenfalls heterosexuellen »Lad«. Der »Lad«, der in seinen mannigfaltigen Ausführungen tatsächlich einmal geschlechtliche Ambivalenz ausdrückte, symbolisierte in seiner neuen androgyn-straighten Ausdeutung durch Brit-Pop auch nur noch die unaufhaltsame, richtungslose Veränderung des perfekten Konsumenten: Die Zeitschrift *The Face* bezeichnete den neuen »Lad« als »changing man, built on shifting sands«.

Aber auch in den deutschen Jugendkulturen kamen in den letzten Jahren große Veränderungen zum Ausdruck. Für die neunziger Jahre muß man – nicht allein wegen ihres Umfangs, sondern wegen ihrer gesellschaftlichen Wirkung – vor allem zwei nennen: Nazi-Skins und Raver. Diese Jugendkulturen verkauften und verkaufen gleichfalls den Mainstream als Minderheit. Nazi-Skins fühlten sich als Rebellen gegenüber der allzu liberalen, allzu multikulturellen Gesellschaft. Und diese Gesellschaft beeilte sich, so zu tun, als seien sie tatsächlich ein Ergebnis der Durchsetzung des »Denkens von '68«, als seien sie ein Produkt von zuviel Autoritätsverlust, Konfliktpädagogik oder Antinationalismus. Die amerikanische Nation begrüßte ihre »alternativen« Kinder und die

britische ihre »subversiven«, während die deutsche Nation kaum verhohlen ihre »Nazi-Kids« instrumentalisierte, um das ungeliebte Asylrecht endlich loszuwerden. Die deutsche Rave-Kultur wiederum hat spätestens mit der monumentalen Love Parade von 1996 bewiesen, daß ihr Hedonismus den neuen gesellschaftlichen Gegebenheiten perfekt entspricht. »Die ›Love Parade‹ ist eine Leistungsschau der Wiedervereinigung«, stellte Cordt Schnibben fest, »ein Triumphmarsch für Helmut Kohl.« Die aus den schwarzen Subkulturen übernommenen Selbstbezeichnungen als »Nation«, »Tribe« oder »Family«, die dort als minoritäre Strategie der Selbstermächtigung dienten, sind nun in einem völlig immunisierten, staatsförmigen Mainstream aufgegangen. Der rebellische, jugendliche Hedonist ist die Verkörperung einer neuen kontrollgesellschaftlichen »Fitneß«.

»Minoritäre« Versuche aus den neunziger Jahren, herrschende Definitionsmonopole zu durchbrechen, wurden mit rasender Geschwindigkeit umgedeutet und in die »neue Dissidenz« integriert. Die relativ junge Bewegung der Riot Grrrls paßte von vorneherein nur begrenzt in das Raster der traditionellen Subkulturen. Denn hier besetzten junge Frauen Formen und Modelle der rockistischen Dissidenz und kritisierten damit nicht nur eine patriarchale Gesellschaft, sondern auch die patriarchale Struktur der Subkulturen selbst. Die Riot Grrrls nahmen Punk-Ethos und Undergroundorganisation (Netzwerke, Fanzines etc.) auch wieder auf, um den Spaltungen innerhalb der Subkulturen nachzuspüren. Zu einer Zeit, als die Musik der beteiligten Bands in Deutschland noch kaum bekannt war, stürzten sich bereits die Medien auf das Phänomen, um es zusammen mit den erratischen Beobachtungen von »Girl«-Mode hauptsächlich im Umfeld von Techno zum »Girlie« zu verrühren (wiederum nicht umsonst früher eine Bezeichnung für lesbisch). Die aggressiven Grrrl-Produzentinnen, die mit ihren »politisch korrekten« Ansprüchen und ihren parodistischen Selbstbezeichnungen immer »Underground« blieben, wurden einfach in die neue mediale Vorstellung von vorgeblich selbstbewußten, niedlichen Mädchen eingearbeitet. Diese brauchten sich um die von ihren Müttern durchgesetzte Gleichberechtigung nicht länger zu kümmern, nein, sie waren gegenüber ihren »emanzipierten« Müttern gerade in ihrer naiven Mädchenhaftigkeit besonders dissident. Der »Rebel«, der von homosexuellen Konnotationen gereinigte »Lad«, der hedonistische Konsument, sie bekamen das »Girlie« an ihre Seite. Und in ihrer scheinbaren Dissidenz stellten sie alle zusammen die gestörte Geschlechterordnung wieder her.

Derweil organisiert sich der Mainstream auch auf industriell-organisatorischer Ebene immer »minderheitlicher«. Unter Mainstream verstand man im

Feld der Kultur gemeinhin eine normalisierende, tendenziell monokulturelle Form der Warenproduktion. Das beste Beispiel für einen solchen Mainstream sind die Blockbuster-Medienverbünde der Filmindustrie, die bei größtmöglichem Wiedererkennungswert und geringster Variation an die jeweils erfolgversprechendsten Muster der Kinogeschichte anknüpfen und nur in der Erweiterung von Distributionsmethoden und Merchandising den Anspruch auf Innovation erheben. Parallel zu diesem klassischen Mainstream-Prinzip wurde immer auch versucht, den massenkulturellen Markt mit einer gewissen Produkt-Vielfalt zu erschließen. Lange Zeit dienten diese Versuche allerdings vor allem dazu, neue Produkte in Hinsicht auf ihre spätere »Mainstreamisierung« zu testen. Das totalisierende Moment der ökonomischen Kräfte tendierte weiter dahin, vereinheitlichend auf das kulturelle Warenangebot einzuwirken.

Inzwischen haben sich die Verhältnisse jedoch gewandelt. Die Bedürfnis-Befriedigung der zu Minderheiten zusammengeschweißten »Rebel«- und »Girlie«-Konsumenten der »Generation X« benötigt neue Organisationsformen. Die global operierende Tonträger-Industrie kopiert zur Belieferung eines segmentierten Marktes nun die kleinteiligen Unternehmensstrukturen der Independent-Label. Dabei produziert sie neuartige Arbeitsverhältnisse und Berufsbilder in Popkultur und Unterhaltungsindustrie. Die flexiblen »Rebels« und »Girlies« finden hier flexible Tätigkeitsfelder mit hohem Identifikationsgrad. Das alte Indie-Arbeitsethos der Selbstausbeutung kommt dort, wo sich ökonomische Macht den Anschein frickelnder, alternativer Ohnmacht gibt, den Bilanzen der Unternehmen äußerst gelegen.

Mittlerweile bemüht sich der Mainstream so vehement um das symbolische Kapital von »Minderheiten«, daß man sich fast nach den Zeiten zurücksehnt, als ein Major noch ein richtiger Major war. Denn die schimmernde, flexibilisierte Gesellschaftszustände widerspiegelnde Smoothness der Produkt- und Unternehmensoberflächen kaschiert dramatische Rückschritte in bezug auf organisierte Arbeit und den Verlust erkämpfter sozialer Sicherheiten, aber auch manifeste Einbußen einer realen Chance auf ein affektives »Investment« (Lawrence Grossberg) in Popkultur.

Für die tatsächlich marginalisierten schwarzen Minderheiten in den Vereinigten Staaten wird durch die ideologische Mainstreamisierung minoritärer Konzepte der strategische Raum langsam eng. Denn hier ausprobierte Konzepte gingen von den freiwilligen weißen Minderheiten zu einem Mainstream über, der sich nun selbst als dissident vorführt. Explizit politische HipHop-Bands wie Public Enemy verfallen in ein beredtes Schweigen. Andere

schützen ihre »klandestine« Kommunikation mit der Community, indem sie nach außen hauptsächlich »crazyness« zu Schau stellen. Als »ill figure« bezeichnete sich A-Tribe-Called-Quest-Mitglied Q-Tip auf dem Beastie-Boys-Album »Ill Communication«. Der aus dem Wu-Tang Clan stammende Ol'Dirty Bastard und Ex-Leaders-Of-The-New-School-Rapper Busta Rhymes treiben mit ihren stammelnden Geräuschen eine Art neuen »Black Dada Nihilismus« (Amiri Baraka) weiter voran.

Unter diesen Bedingungen wird es immer schwieriger, die Funktion von Popkultur so zu interpretieren, wie es bis vor kurzem noch üblich und angemessen schien. Der »kreative« Gebrauch der massenkulturellen Produkte, zentraler Bestandteil der positiven Utopie von Popkultur als »taktischer« Konsumption, tritt zugunsten des »kreativen« Gebrauchs der Pop-, Jugend-, Subkulturen durch die Massenkultur selbst zurück. Die alte Logik der Inkorporierungen und Exkorporierungen scheint überhaupt nicht mehr zu greifen; auch die Rede von den »verwischten Grenzen« macht einen zunehmend unangemessenen Eindruck. Es hat jedoch wenig Sinn, all das zum Anlaß zu nehmen, mit den (sub-)kulturellen Praktiken pseudoradikal abzuschließen. Damit wäre jegliche Möglichkeit dahin, auf die Verhältnisse anders als kulturpessimistisch zu reagieren. Denn im neu organisierten Mainstream existieren am Rand, aber auch in der Mitte, interessante Fransen und Wucherungen. All die oben genannten Phänomene – Grunge, Brit-Pop, Rave-Techno, selbst Nazi-Skinkultur in den vielfältigen anderen Ausprägungen der Skinkultur – haben solche Fransen. Aber die Verwicklungen sind andere als früher. Es gibt allerdings gute Gründe, sich den diversen Selbsttäuschungen über Subversion und Rebellion von Pop zu verweigern. Denn in dieser Allgemeinheit dienen sie ausschließlich industriellen Profitinteressen und der Durchsetzung neuer gesellschaftlicher Verhältnisse. Es geht vielmehr darum, die immense Rolle von Pop für diese Durchsetzung genau zu analysieren. Warum konnte etwa von Elvis und den Mods, Kraftwerk und Soul das oben beschriebene Panorama übrig bleiben?

Vom richtigen Gebrauch der falschen Kulturindustrie

Wenn man heute über Elvis und die Mods nachdenkt, so verkörpern sie jenseits der Mythen tatsächlich einen immensen Fortschritts-Optimismus. Junge Leute aus den unteren Schichten der Gesellschaft verlangten nach dem Zweiten Weltkrieg lautstark sowohl gesellschaftliche Mobilität als auch das Vergnügen, das die Kulturindustrie ihnen permanent versprochen hatte. So fanden plötzlich auf einem Feld schwere gesellschaftliche Auseinandersetzungen statt, das kurz

zuvor linke Theoretiker als totalitäre Ergänzung der Disziplinargesellschaft identifiziert hatten.

Im »Kulturindustrie«-Kapitel ihres Buches *Dialektik der Aufklärung* machten Theodor Adorno und Max Horkheimer in den vierziger Jahren darauf aufmerksam, daß die kulturindustrielle Massenproduktion das Supplement eines autoritären Fürsorgeregimes war. Die Individuen wurden »von früh an in ein System von Kirchen, Klubs, Berufsvereinen und sonstigen Beziehungen eingeschlossen, die das empfindsamste Instrument sozialer Kontrolle darstellen. Wer sich nicht ruinieren will, muß dafür sorgen, daß er, nach der Skala dieses Apparats gewogen, nicht zu leicht befunden wird.« Die Welt war im großen und ganzen reglementiert wie die Produktionsabläufe in einer Fabrik: Das dichte Netz von Beziehungen schrieb den Individuen ein streng geordnetes Alltagsleben vor.

Kulturindustrie ergänzte dieses Disziplinarregime, indem sie neben dem Körper auch die »Seele« integrierte. Denn hier durfte sich der in die Produktion eingespannte Körper nach Feierabend im Gehege der »Seele« erholen und sich für den nächsten Tag wiederherstellen. Damit wurde tendenziell auch die Freizeit zur Arbeit, denn der »Freizeitler« hatte sich an der »Einheit der Produktion« auszurichten. Die Fluchten aus dem Alltag, die Vorstellungen eines anderen und besseren Lebens ließen sich so in ein totalitäres Alltagsleben ohne jedes »Außen« integrieren: »Mit der Flucht aus dem Alltag, welche die Kulturindustrie in allen ihren Zweigen zu besorgen verspricht, ist es bestellt wie mit der Entführung der Tochter im amerikanischen Witzblatt: Der Vater selbst hält im Dunkeln die Leiter. Kulturindustrie bietet als Paradies denselben Alltag wieder an.«

Heute ist man in der Lage, Horkheimers und Adornos Thesen nicht mehr als universelle Beschreibung einer Art überhistorischen Kulturindustrie zu lesen – was sie selbst suggeriert haben und von Linken in ihrem Gefolge gerade in Deutschland gern geglaubt wurde. Man kann erkennen, daß es sich um die Darstellung der Funktion der industriellen Massenproduktion von Kultur in bezug auf einen bestimmten gesellschaftlichen Zustand handelt. Diesen Zustand würde man heute wohl als Höhepunkt der Disziplinargesellschaft bezeichnen. Die fordistischen Kompromisse wie der »New Deal« in den USA hatten es vermocht, das regelmäßige Alltagsleben, das im Vergleich zum unsteten »täglichen Leben« ein Privileg des Bürgertums war, auf immer mehr gesellschaftliche Schichten auszuweiten. Das Alltagsleben stellte die Bedürfnisbefriedigung auf Dauer, wobei der Preis, der für diese »Sicherheit« zu entrichten war, in der scharfen Dressur der Lebensabläufe bestand. An jedem beliebigen

Tag und zunehmend auch im gesamten Leben wurde man von einem disziplinierenden »Einschließungsmilieu« (Michel Foucault) zum anderen weitergereicht: Familie, Schule, Universität, Militär, Büro, Fabrik etc. (bei Versagen auch: Gefängnis oder psychiatrische Anstalt). Dieser Welt der körperlichen Disziplinierung diente Kulturindustrie als totalisierendes Supplement: Kultur brachte die »Seele« unter Kontrolle.

Während aber Adorno und Horkheimer in der Kulturindustrie ausschließlich den vereinheitlichenden Apparat sahen, der die vollständige Totalität der bürgerlichen Gesellschaft verwirklichte, entwickelten sich Teile dieser Kulturindustrie nach dem Krieg in Verbindung mit der Jugend zu einem manifesten Medium von gesellschaftlicher Veränderung. Ebenso wie das Alltagsleben entstand auch die Jugend – verstanden als spezifischer Lebensabschnitt – mit der Durchsetzung der bürgerlichen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Und ebenso wie das Alltagsleben errang Jugend als soziale Praxis unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg ihren größten Grad von Allgemeinheit. Die »Babyboomer« der USA und Europas, sie waren vielleicht *die* Jugend an sich. In ihnen verkörperte sich die gesamte Fortschrittsgläubigkeit des Fordismus, sie repräsentierten eine Zukunft, in der alles nur noch besser und gleicher und blühender werden konnte. Aber die Jugend, die nicht mehr wußte, was Mangel war, wollte auf die strahlende Zukunft nicht warten, sie wollte sie sofort. Und die Kulturindustrie – und besonders Pop – wurde zum Medium dieser Forderungen. In der Jugend und ihrer erfolgreichen Artikulation von Protest via Rock'n'Roll verkörperte sich ein Bruch in den sozialen Anforderungen der kapitalistischen Gesellschaft. Während der anfängliche Fordismus vor allem einen Ausgleich zwischen Produktion und Konsum schuf, begann sich nach dem Krieg etwas zeitversetzt in verschiedenen Ländern eine Dominanz des Konsums herauszukristallisieren. Zuvor richtete sich die Lebensweise im großen und ganzen nach den Imperativen der Produktion – Arbeit, Karriere, Konkurrenz, Leistung, Besitzindividualismus, private Familie und intaktes Heim. Der Massenkonsumismus jedoch brachte ganz andere Werte ins Zentrum der Gesellschaft: statt Sparsamkeit Geldausgeben, statt Genügsamkeit Stil, statt Dauerhaftigkeit Wegwerfprodukte, statt ständigem Aufschub von Bedürfnissen schnelle Befriedigung. Und diese Werte verkörperten sich im gerade erfundenen »teenage consumer«.

Ob sie es wollten oder nicht, die Jugendlichen und ihre Musik wurden zur gesellschaftlichen Avantgarde der Durchsetzung der neuen Werte des Konsumismus. Sie wehrten sich vehement gegen die fabrikartig organisierte Welt ihrer Eltern, gegen die ständige Disziplinierung und Bedrängung ihrer

Körper und verlangten von der Kulturindustrie die Einlösung ihrer Versprechen. Wenn Elvis mit den Hüften wackelte, dann forderte er zur Flucht aus dem Gefängnis des reglementierten Alltagslebens auf. Rock'n'Roll war selten im traditionellen, d.h. fordistischen Sinne politisch: Es ging nur selten um Parteien oder Ideologien. Die meisten Songs handelten von erfüllten zwischenmenschlichen Erfahrungen. Aber gerade darin äußerte sich eine Politik, die Peter Brückner »Umwälzung von Alltäglichkeit« genannt hat, eine Körperpolitik im Hier und Jetzt. Heute könnte man auch sagen: Es ging um persönliche Betroffenheit. Pop interessierte sich hauptsächlich für Themen, die sich in Probleme des alltäglichen Lebens übersetzen ließen. Die sozialen Hintergründe des Krieges in Vietnam waren zumeist wesentlich weniger relevant als die persönliche Tatsache der Einberufung. Dementsprechend engagieren sich Popmusiker heute überwiegend für die Ziele von Greenpeace.

Die Kämpfe der Jugend mit Hilfe von Pop gehörten ebenso wie antirassistische, feministische, friedensbewegte oder ökologische Kämpfe zu den neuen sozialen Bewegungen der Nachkriegszeit. Jugendbewegungen enthielten alle Elemente, die Michel Foucault in seinem späten Aufsatz *Das Subjekt und die Macht* zusammenstellte, um das Gemeinsame der verschiedenen Formen des Widerstandes gegen die Disziplinargesellschaft zu charakterisieren. Es handelte es sich um »transversale«, nicht auf ein bestimmtes Land beschränkte Kämpfe. Sie zielten direkt auf die unmittelbaren Auswirkungen eines bestimmten Machttypus auf das konkrete Individuum. Die Jugendlichen bestanden auf Differenz und stellten sich die Frage, wer sie denn eigentlich seien. Und schließlich kämpften sie gegen Machtwirkungen an, die an ein elitistisches Wissen gekoppelt waren. Daß der kulturindustrielle Mainstream gerade durch seine Vereinheitlichung ständig große Massen ansprach, öffnete der Körperpolitik der Jugendlichen dabei ungeahnte, »basisdemokratische« Kanäle. Pop als Massenprodukt sollte sich ja gerade jeder leisten können und jeder verstehen.

In ihrem Kampf gegen die Disziplinierungen des Alltagslebens lehnten sich Popkulturen von vorneherein auf verschiedene Weisen besonders an schwarze Minderheiten an. Sie schlossen ihre Körperpolitik mit der vorgeblichen Körperlichkeit der Marginalisierten kurz und stellten sich damit freiwillig ins Außerhalb. Rock'n'Roll überquerte als weiße Bearbeitung schwarzer Musik ästhetisch die »Colour-Line«. Schwarze galten ohnehin als das »andere« der Disziplin – als sexuell aufreizend, faul und happy-go-lucky –, insofern waren sie für die weiße Körperpolitik Vorbilder. »Rock bedeutet nicht nur, daß weiße Jungs den Blues singen«, schreibt Lawrence Grossberg, »es ist auch der Sound

derjenigen, die in ihrem Alltagsleben gefangen sind und sich seine Negation nicht vorstellen können (und sie eigentlich auch nur mit gemischten Gefühlen wünschen), wenn sie versuchen, die Sounds von denen zu produzieren, die kein Alltagsleben haben.« Dabei war Popmusik kaum einmal »transzendent«: Daß man auf der »anderen« Seite eigentlich nur die eigenen Selbstdefinitionen für die anderen finden konnte, führte selten dazu, das unterdrückerische Wertesystem zu hinterfragen, das zwischen »ihnen« und »uns«, zwischen Schwarz und Weiß unterschied.

Wenn man Jugend- bzw. Popkulturen als spezifische (und erfolgreiche) Widerstandsformen gegen die Disziplinargesellschaft begreift, so kann man verstehen, warum die herkömmliche Betrachtungsweise von Pop heute nicht mehr stimmt und die Popmythen reaktionär wirken. Denn die Disziplinargesellschaft selbst befindet sich im Übergang zu etwas Neuem. Wenn man so will, sind wir heute von dem, was Adorno und Horkheimer an einer Stelle als »aussichtlose Abhängigkeit« der Individuen bezeichneten, unterwegs zu etwas, was man ihre »aussichtslose Unabhängigkeit« nennen könnte. Jugend- und Popkultur sind von diesen neuen gesellschaftlichen Zuständen nicht einfach kooptiert worden, sie haben wie andere neue soziale Bewegungen auf eine ambivalente Weise zu deren Herbeiführung maßgeblich beigetragen.

Wie aber äußern sich diese neuen Verhältnisse? Manche Autoren bezeichnen die heutige kapitalistische Regulationsweise als Postfordismus. Die traditionelle Fabrik, die an einen bestimmten (nationalen) Standort gebunden war, löst sich auf in ein global vernetztes Unternehmen, in dem Management, Verwaltung und Fließbänder in ganz verschiedenen Regionen der Erde stehen können. Staatliche Politik konzentriert sich daher immer weniger auf die allgemeine Wohlfahrt als vielmehr darauf, einem international agierenden Kapital möglichst günstige Standortbedingungen anzubieten. Im scharfen Konkurrenzkampf verwandeln sich Nationen tendenziell selbst in GmbHs. Die ehemals betreuten, aber eben auch disziplinierten Individuen werden ebenfalls zunehmend zu freien Unternehmern. Sie sind dabei in jeder Beziehung »befreit«: »frei« von inneren Zwängen, aber auch »frei« von jeder staatlichen Fürsorge. Da Vollbeschäftigung wegen der technischen Rationalisierungen nicht mehr angestrebt wird, fallen immer mehr Individuen aus allen Auffangsystemen heraus.

Gilles Deleuze hat die neue Formation nach ihrem Machttypus und in Abgrenzung zur Disziplinargesellschaft »Kontrollgesellschaft« genannt. Während die Fabrik selbst ein Körper war und vor allen Dingen auf die Körper einwirkte, so ist das Unternehmen heute eine »Seele«. Während der Arbeiter seine

Einspannung in die Produktionsabläufe »seelisch« verneinen konnte, wird heute vom Mitarbeiter volle Identifikation mit dem Unternehmen erwartet. Die Einschließungsmilieus befinden sich dabei in einer schweren Krise: Man spricht laufend über die Probleme von Schulen, Universitäten und sogar der Armee. Ihre Ersetzung durch eine permanente Kontrolle hat bereits begonnen. »In den Disziplinargesellschaften«, schreibt Deleuze, »hörte man nie auf anzufangen (von der Schule in die Kaserne, von der Kaserne in die Fabrik), während man in den Kontrollgesellschaften nie mit etwas fertig wird: Unternehmen, Weiterbildung, Dienstleistung...«

Jugend als Avantgarde ihrer eigenen Abschaffung

Es liegt auf der Hand, wie Jugendkulturen und Popmusik unabsichtlich bei der Entstehung dieser Kontrollgesellschaft mitgeholfen haben. Die Jugend verneinte mit Hilfe der »seelischen« Paradiese der Kulturindustrie den Körper der Fabrik und verhalf dabei der Kulturindustrie zu einem neuen Platz im Zentrum der Gesellschaft. In Westeuropa, den USA und Japan wird heute mit der industriellen Fertigung von Kultur mehr Geld verdient als mit der von Stahl. In Großbritannien hat Popmusik allein die alte Schlüsselindustrie bereits überholt. Die Jugendlichen protestierten gegen die Einschließung und trugen damit dazu bei, das Leben in einen endlosen Fluß flexibler und immer wieder kontrollierter Fähigkeiten zu verwandeln. Die Werte von Produktions- und Konsumptionssphäre haben sich unwiederbringlich vermischt. Spaß ist nun nicht mehr auf bestimmte Reservate beschränkt, sondern eine endlose Ressource sowohl für Produktion als auch Konsumption. Während in der Disziplinargesellschaft Arbeit und Erholung strikt getrennt waren, sieht Arbeit heute aus wie Freizeit und Freizeit wie Arbeit. Im Unternehmen schuften die Mitarbeiter, als ginge es um ihr persönliches Vergnügen, und in der Freizeit vergnügen sie sich, als ginge es ums Schuften. Die Frage »Wer sind wir?« beantwortet die »corporate identity« des Unternehmens. Hierhin ist die »Seele« gewandert, und der Körper wird in der Freizeit durch Extremsportarten und ähnliches einer strengen Kontrolle unterworfen. Während Pop früher zumindest die Idee einer »anderen« Seite, wie falsch das schon immer gewesen sein mag, aufrecht erhielt, findet das neue gesellschaftliche Kontrollethos in den Fluchtlinien selbst statt. Die längst eingestellte Zeitschrift *Tempo* rief Anfang der Neunziger die sogenannte »Popmoderne« aus. Sie hat recht behalten und letztlich genau so, wie es ihr lieb war.

Die Jugend wurde schließlich zur Avantgarde ihrer eigenen Abschaffung. Denn je mehr der mit Jugendlichkeit verkoppelte Konsumismus ins Zentrum

der Gesellschaft rückte, desto mehr wurde die Gesellschaft als ganze durch ihren Konsum jugendlich. In kaum zwei Jahrzehnten wiesen die zunächst als Abweichler bekämpften Jugendlichen allen den Weg: Alle sehnen sich heute nach jugendlichem Lebensstil und jugendlichem Aussehen. Alle sehnen sich nach der Flexibilität der Jugend. Und so wurde Jugend zu einem Instrument der ständigen Kontrolle: Sehe ich noch gut genug aus? Bin ich noch beweglich genug? Bin ich noch nicht zu alt für einen neuen Job? Habe ich diese Tapete nicht schon seit Jahren?

Aber auch in einer anderen Hinsicht dient Jugend gegenwärtig als Kontrollinstanz. Je mehr alle Individuen ihre Metamorphose zum Jugendlichen durchliefen, desto mehr repräsentierten die Konflikte der Jugend solche der ganzen Gesellschaft. Heute wird in den Problemen der Jugend ausgehandelt, wer überhaupt noch zur Gesellschaft gehören darf und wer nicht. Bis weit in die siebziger Jahre beobachtete man an der Jugend hauptsächlich disziplinarische Abweichungen von der Normpersönlichkeit: schmatzendes Kaugummikauen, Krach, Dreck, lange Haare, bunte Haare usw. Heute werden, wenn es um das »Schlachtfeld Jugend« (*Die Welt*) geht, härtere Geschütze aufgefahren: Drogen, Waffenbesitz, Schlägereien etc. In der Hauptsache dreht es sich um das »Gewaltproblem«. Obwohl Gewalt in allen Staaten des Westens eine Richtung hat (in Deutschland handelt es sich hauptsächlich um rassistische Gewalt) oder auf bestimmte unterprivilegierte Orte beschränkt bleibt (in Frankreich auf die Vorstädte, in den USA auf die Ghettos), so gilt Gewalt in Verbindung mit Jugend überall als etwas hochgradig Allgemeines, Diffuses und Unheimliches. Wenn unsere Kinder gewalttätig sind, so kann Gewalt jedem widerfahren.

Während die Jugend selbst avantgardistisch die Abschaffung der Disziplin ertrotzte, wird sie im jetzigen Gewaltdiskurs als Avantgarde benutzt, um die neuen Unterscheidungskriterien der Kontrollgesellschaft durchzusetzen. Denn, wie erwähnt, kann die Gesellschaft nicht alle ihre freien Unternehmerexistenzen ernähren. Sie präsentiert sich als Nullsummenspiel: Einige »Freie« verdienen immer mehr, einige sehr gut, die meisten weniger und immer mehr überhaupt nichts. Da es kein Interesse an einem geordneten Leben mehr gibt, ist jede Modulation erlaubt – außer dem Verbrechen und der Gewalt. Der Punkt der Auffälligkeit stellt das Individuum dabei ins totale gesellschaftliche Außen: Die Gewalt hat keine Geschichte und keine Folgen außer harter Strafe. Scheitern ist wieder Privatsache. Und die durch die scheinbar allgemeine Bedrohung legitimierte »Sicherheit« bedeutet daher die einfache Verhinderung von Gewalt und Verbrechen durch örtlich begrenzte drakonische Maßnahmen sowie eine

Militarisierung des Alltags. In den USA sind aus verschiedenen Städten Ausgangssperren für Jugendliche bekannt; in Frankreich werden noch in diesem Jahr fast 5000 Wehrpflichtige an Schulen eingesetzt, um dort Aufsicht zu führen. Und da heute alle Individuen Jugendliche sind, so muß die Jugend als Alter mit begrenzter Haftung folgerichtig ihren Hut nehmen: In den USA werden zunehmend Jugendliche juristisch wie Erwachsene behandelt, und man denkt darüber nach, auch den gesonderten Jugendstrafvollzug abzuschaffen. Bret Easton Ellis schrieb in dem »popmodernen« neuen Polit-Organ *George* einen Artikel über Gewalt mit dem Titel »Why kids are running America«. Er hat ebenso recht, wie ihm lieb ist.

Nichts scheint dabei verpönter als die politische Kritik an der Kontrollgesellschaft. Der kapitalistische Markt, der momentan in ganz traditionellem Sinne die Reichen immer reicher macht und die Menge der Unbrauchbaren immer größer werden läßt, gilt allgemein als unantastbar. Mehr noch, er gilt als Allheilmittel. Joachim Hirsch sprach bereits von einem »zivilgesellschaftlichen Totalitarismus«, da offenbar im sozialen Leben außer der individuellen Selbstverwandlung in einen »erfolgsadäquaten Apparat« (Adorno / Horkheimer) kein Handlungsentwurf mehr vorgesehen ist. Die Räume für Kritik werden aber aus dem Grund enger, weil mit dem Sieg über die Disziplinargesellschaft das Kategoriensystem gesellschaftlicher Selbstbeschreibung kulturalisiert wurde. Was zuvor noch wirtschaftlich oder politisch interpretiert werden konnte, läßt sich jetzt nur noch durch die Brille der Kultur betrachten. Auch das ein Ergebnis von jugend- und popkulturellen Kämpfen: Soziale Unterschiede gelten heute als konsumistische Stilprobleme, und soziale Auseinandersetzungen können nur noch als symbolische Kämpfe wahrgenommen werden. Rassistische Ausschreitungen mit Todesfolge sind nichts anderes mehr als ein Problem von Generationsunterschieden, Erziehung und Identität. Wenn man betont, es handele sich um Probleme von politischer Rechtlosigkeit und ökonomischer Ausgrenzung, dann hat man damit zu rechnen, daß man einfach nicht mehr ernstgenommen wird. Vielleicht lächelt jemand milde.

Represent! Represent!

Es ist überhaupt kein Wunder, daß der Begriff Pop heute schwer umkämpft ist. Eine Mainstream-Medienmaschine muß sich endgültig eines Begriffs bemächtigen, der für die gesellschaftliche Repräsentation unabdingbar ist. Pop, das klingt immer noch fortschrittlich, bunt, interessant und vielfältig. Pop klingt wie die repräsentative Lüge einer Gesellschaft, die in ihrer scheinbaren Diversifizierung

die ungeheuerlichste Kapitalkonzentration erlebt, und die in ihrer scheinbaren Freiheit die scheußlichsten Formen von Ausbeutung und Ausschluß einführt. Die einzelnen Pop-Produkte dienen ebenso wie Architektur, Kunst etc. der ästhetischen Selbstdefinition der Kontrollgesellschaft. Pop ist in diesem Sinne nichts anderes als eine Shopping Mall.

Aber aus dieser Repräsentationsfunktion ergibt sich eine neue Möglichkeit der Abgrenzung innerhalb des Popfeldes. Heute geht es nicht mehr darum, wer gerade im Besitz der vorgeblichen Authentizität von Pop ist, sondern darum, was und wer in bestimmten Spielarten von Pop repräsentiert wird: Konzepte der Affirmation oder solche des Widerstandes; der Mainstream oder die Subalternen. Was bedeutet »repräsentieren«? Repräsentation ist die Vor- und Darstellung einer Sache in einem anderen Medium. Die Mythen von der Dissidenz unterstellten Pop beispielsweise, er repräsentiere Widerstand und Fortschritt. Die Ereignisse der Popmusik wie Gigs, Festivals, Raves etc. verkörperten dabei die kommende Utopie. Ob die dargestellten Konzepte affirmativ oder oppositionell sind, kann oft nur entschieden werden, wenn man untersucht, für wen dort repräsentiert wird. Im Akt des Repräsentierens kann sich also eine Stellvertretung ausdrücken. Populäre Kultur hat sich immer in besonderer Weise dazu geeignet, Gemeinschaften herzustellen. Selbstverständlich waren diese Gemeinschaften nicht beliebig: Der kulturellen Verkörperung von Community ging immer eine zureichende Gemeinsamkeit der sozialen Praxis voraus. Populäre Kultur konnte beispielsweise dazu dienen, in Musik, Architektur oder Literatur die Gemeinschaft der Nation zu repräsentieren. Das setzte jedoch voraus, daß diese Nation als institutionelle Praxis bereits existierte. Popmusik konnte dazu dienen, die Gemeinschaft der Jugend zu repräsentieren. Dazu mußte es jedoch zuvor eine gemeinsame Praxis der »teenage consumer« geben. Tatsächlich hat Popkultur später dazu beigetragen, die mögliche Palette solcher Communities sehr variabel werden zu lassen. Dennoch braucht man sicher nicht zu betonen, daß Death Metal kaum in East L.A. hätte entstehen können. Musik stiftet also eine ästhetisch-sensuelle Übereinkunft, die einer Gemeinschaft einen »körperlichen« Inhalt gibt. Darüber hinaus kann Popmusik auch die Wünsche von Individuen repräsentieren.

Alle Beiträge dieses Bandes nehmen eine historisierende Perspektive ein und beschäftigen sich mit Repräsentation. Christoph Gurk beschreibt die Auswirkungen der veränderten wirtschaftlichen Struktur der Popindustrie in bezug auf die Möglichkeiten der Repräsentation überhaupt. Annette Weber beschäftigt sich damit, wer eigentlich durch die Nations und Tribes der Rave-

Kultur repräsentiert wird. Christian Höller befaßt sich mit der geeigneten Repräsentation der »Pop-Formation« selbst. Uli Hufen zeigt anhand von Rockmusik in der Sowjetunion, wie bestimmte Repräsentationsfunktionen durch gesellschaftliche Zustände gefordert und durch ihre Veränderungen obsolet werden. Feridun Zaimoglu kritisiert die Stellvertretungsansprüche von Subkultur vom Standpunkt junger Migranten. Diedrich Diederichsen interpretiert Popmusik als Repräsentation des Parlamentarismus in der Nachkriegszeit. Mark Terkessidis untersucht die repräsentative Funktion von Schlagern für die »imagined community« der deutschen Nation. Dietmar Dath analysiert die Funktion von Zukunftsrepräsentationen in Popmusik und Science-fiction. Ruth Mayer setzt sich mit der ambivalenten Rolle der Repräsentation von Differenz im HipHop auseinander. Tom Holert schließlich macht sich Gedanken darüber, was eigentlich repräsentiert wird, wenn im Pop von »Dummheit« und »Intelligenz« gesprochen wird.

Die Analyse, was und wer repräsentiert wird, ist in diesem Band häufig Kritik der jeweiligen Repräsentation. Der Weg von Pop als Widerstandsmedium gegen die Disziplinargesellschaft mitten ins Zentrum der Kontrollgesellschaft ist noch nicht abgeschlossen und muß zunächst begriffen werden. Wie sich daraus neue Formen des Widerstands entwickeln können, ist bisher weitgehend unklar. Gilles Deleuze, der den Maulwurf als das Tier der Disziplinargesellschaft und die Schlange als das der Kontrollgesellschaft bezeichnete, schrieb zu Recht: »Die Windungen einer Schlange sind noch viel komplizierter als die Gänge eines Maulwurfsbaus.«

Auf die Analyse, Kritik und Veränderung von Repräsentation wurden in den letzten Jahren sowohl im Bereich minoritärer Politik als auch im Bereich der sogenannten Cultural Studies große Hoffnungen gesetzt. Tatsächlich sind Kämpfe auf dem Feld der Kultur wichtiger denn je, und es lohnt sich definitiv, auch weiter ästhetisch um Repräsentation zu streiten. Allerdings muß man wohl aufgrund der ambivalenten Geschichte von Pop betonen, daß man diesen Kampf immer wieder verlieren wird, wenn es nicht gelingt, an den sozialen und institutionellen Praxen etwas zu verändern. Sonst wird auch die nächste mögliche Offensive minoritären Widerstandes gegen die »Schlange« nur der Veränderung und Immunisierung eines Mainstreams dienen.

Tom Holert/Mark Terkessidis

Christoph Gurk

Wem gehört die Popmusik?

Die Kulturindustriethese unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie



Pop war nie unschuldig, sondern immer schon in die kapitalistische Reproduktion verstrickt. Dieser Befund führte im Rahmen der linken Theoriebildung zu zwei dominierenden Ansätzen: Der eine sieht in der Popkultur das Ebenbild des Kapitalismus, der andere schöpft gerade aus der Warenförmigkeit von Pop gewisse Hoffnungen auf Demokratisierung. Betrachtet man Pop in Hinsicht auf die Strategien der Tonträgerindustrie im Differenzkapitalismus der Neunziger, dann wird deutlich, daß die pessimistische Kulturindustriethese eher Bestand hat als die optimistische Befreiungsthese: Auch im Zeitalter der Information wird die Option auf Differenz vor allem als Ware gehandelt. Gerade deshalb kommt es darauf an, die kulturelle Leistung von Pop gegen seine ökonomischen Funktionen starkzumachen.

1.

Daß Popmusik eine Ware ist – hergestellt, vertrieben und vermarktet von einer Kulturindustrie zum Massenkonsum: Diese schlichte Tatsache gehörte schon in der Zeit, als sich die Musikwirtschaft in ihrer Entstehungsphase befand, zu den Binsenweisheiten im Umgang mit dem Medium. Doch gerade die ökonomische Dimension am Kulturellen scheint (nicht nur) die Theoriebildung bis heute zu erschweren.

Einerseits ist Popmusik tief in die Reproduktion von transnational operierenden Kulturindustriekonglomeraten verstrickt, deren weltweite Erträge mit rund 33 Milliarden Dollar pro Jahr, allein im Tonträgerbereich[1], inzwischen das Umsatzvolumen einer Schlüsselindustrie erreicht haben. Andererseits gilt Popmusik weithin als privilegiertes Erkenntnismedium, das zwar nach kapitalistischen Imperativen funktioniert, aber dennoch subversive Qualitäten besitzt, welche die Gesetzmäßigkeiten der reinen Kapitalakkumulation überschreiten.

Um jedoch ihren Anspruch auf Transzendenz, wenn er denn berechtigt ist, geltend machen zu können, muß sie ständig über die Bedingungen hinwegtäuschen, unter denen sie sich als Popmusik konstituiert. Denn Popmusik war nie eine unschuldige Substanz, die durch das Hinzutreten von Marktgesetzen nachträglich verunreinigt wird, sondern bleibt unhintergehbar durch ihren Warencharakter definiert. Auch als Medium von »Dissidenz« kann sie nur wirksam sein, solange sie sich am Markt bewährt; andernfalls bliebe ihre Botschaft ungehört.

In diesem Sinne hatte Simon Frith völlig recht, als er die Warenform von Popmusik nicht als Störfaktor, sondern als notwendige (aber nicht hinreichende) Bedingung ihrer kulturellen Relevanz gegen all jene herausstellte, die in Pop die urbane Fortschreibung einer ursprünglich präindustriellen »Volksmusik« sahen: »Massenmusik ist konservierte Musik, und Schallplatten, die sich nicht verkaufen und somit nicht populär werden, dringen auch nicht in das Bewußtsein der Massen ein – ganz gleich, wie groß ihr künstlerischer Anspruch, ihre Authentizität und ihre musikalische Bedeutung ist. Rock ist ein Massenmedium, und deshalb gehen alle Versuche, seine Produkte als Volksmusik oder als Kunst zu beanspruchen, am Problem vorbei. Der ideologische Einfluß einer Platte wird vom Marktgeschehen bestimmt.«[2]

2.

Die Janusköpfigkeit von Popkultur zu denken, also ihre Verstrickung in die kapitalistische Reproduktion benennen zu können, ohne ihren Anteil an Emanzipationsbewegungen umstandslos zu entsorgen, hat besonders in Deutschland die

Linke vor Probleme gestellt. In der Nachfolge von Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*[3] etablierte sich schnell eine Widerspiegelungstheorie, derzufolge Produkte der Kulturindustrie schon deshalb kein Medium von Befreiung sein können, weil sich in ihnen der Kapitalismus sein kulturelles Ebenbild schafft: Begriff und Welt fallen in der Serienproduktion von »Kultur«, die diesen Namen streng genommen nicht mehr verdient, unter dem Äquivalent des Geldes zusammen.

Fast zehn Jahre zuvor hatte schon Walter Benjamin in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«[4] die im Zuge der industriellen Revolution entstandenen Vervielfältigungsformen von Kulturwaren als historisch avancierte Reproduktionsweise des Kapitalismus analysiert. Aber während für Horkheimer und Adorno mit der Massenproduktion von Kultur die künstlerische Kreativität unwiderruflich den Gesetzen der Profitmaximierung unterworfen war, sah Benjamin in der technischen Reproduzierbarkeit von Kulturgütern eine Chance zur Entauratisierung des Kunstwerks.

Gingen Horkheimer und Adorno grundsätzlich von einem passiven Konsumenten aus, dessen Bedürfnisse durch die Penetrationstechniken der Kulturindustrie immer schon manipuliert sind, so schafft bei Benjamin erst die massenhafte Verfügbarkeit von Kulturwaren die Voraussetzungen für zerstreute, demokratisierte Rezeptionsweisen: Jeder Zuhörer oder Zuschauer kann prinzipiell ein Experte sein. Speziell die Produkte der Filmindustrie vergesellschaften die früher nur für elitäre Zirkel vorgesehene Auseinandersetzung um die Bedeutung kultureller Werke von oben nach unten.

Beide Standpunkte mögen sich mittlerweile in weiten Teilen antiquiert anhören, doch im Prinzip orientiert sich die Theoriebildung zum Verhältnis zwischen Kulturindustrie und Popmusik (besonders in Deutschland) nach wie vor an den Polen »Horkheimer/Adorno« und »Benjamin«[5] – nicht immer mit produktiven Ergebnissen. In dem Maße, wie sich diese Strömungen auseinanderentwickelten, wurden jeweils die Defizite ihrer Axiomatik dominant.

In der Subtilität ihrer Begriffsbildung war die *Dialektik der Aufklärung* der bis heute unerreichte Versuch, die Sphären der Ökonomie und Kultur aufeinander abzubilden; nur sahen sich die meisten Adepten von Horkheimers und Adornos Skeptizismus fortan dazu berechtigt, den Bereich der »Populärkultur« zu ignorieren; oder sie erstellten Analysen der Unterhaltungsindustrie, die immer wieder neu bewiesen, was stillschweigend vorausgesetzt worden war: daß kommerzielle Kultur nichts anderes sein kann als Subjekt und Objekt eines Verdinglichungsprozesses.

Umgekehrt fungierte Benjamins Thesenapparat als erstes Vorläufermodell aller Subversionstheorien von Edel-Revolutionären wie Hans Magnus Enzensberger oder Sixties-Gegenkultur-Protagonisten wie Helmut Salzinger bis hin zu Cultural-Studies-Theoretikern wie Dick Hebdige. Sie alle gehen mehr oder weniger von der Annahme aus, daß die Kulturindustrie kraft ihrer eigenen Logik antagonistische Wertesphären generiert, die unter bestimmten Bedingungen in einen Kampf um die kulturelle Hegemonie eintreten können. Da der adornitische Flügel, seinem Selbstverständnis entsprechend, viel zu praxisfeindlich war, um als Bündnispartner in Frage zu kommen, konnte sich die Auffassung einer Popkultur als politischer Kampf um die Zeichen unter sogenannten »Poplinken«, die innerhalb der Kulturindustrie tätig waren, sehr schnell als mehr oder weniger verbindliche Arbeitsgrundlage durchsetzen. Ihre Vorteile lagen auf der Hand: Nur sie war in der Lage zu erklären, wie aus dem Herzen des Kapitalismus, am Übergang von der Produktionsgesellschaft zur Konsumgesellschaft, eine Gegenkultur entstehen konnte, die nicht nur radikale Kritik an kapitalistischen Reproduktionsbedingungen im weitesten Sinne formulierte, sondern auch sämtliche Sozialisationsinstanzen des Staates (Familie, Schule, Beruf) unterminierte und durch ein selbstgeschaffenes Wertegefüge ersetzte.

3.

Obwohl sich weite Teile der Gegenkultur als antikapitalistisch (miß)verstanden, blieb ihr blinder Fleck die Ökonomie. Indem sie vor allem auf die Karte der symbolischen »Dissidenz« setzte, lief Gegenkultur prinzipiell immer Gefahr, gegen ihre Intentionen eine Schlüsselrolle im Prozeß kapitalistischer Reorganisation einzunehmen[6]. Je erfolgreicher sie erst die Jugend, dann immer weitere Bevölkerungsschichten von traditionellen, zu Recht als repressiv verstandenen Bindungen befreite und sich als Gegenentwurf zur Sphäre entfremdeter Arbeit etablierte, desto effizienter beseitigte Popmusik die gesellschaftlichen Barrieren, die sich (vor allem während der unmittelbaren Nachkriegszeit) der Penetrierung aller Lebensbereiche durch den Markt widersetzten. Mit anderen Worten: Die Befreiung von den Zwängen der bürgerlichen Gesellschaft unter der Anleitung des Sozialisationsagenten »Popkultur« war immer auch eine Befreiung des Marktes von ethischen Regulativen.

Rund 30 Jahre nach der Erfindung des Rock'n'Roll ist der Traum einer im Namen der Popkultur vom Arbeitszwang enthobenen Freizeitgesellschaft zur traurigen Wirklichkeit postmoderner Ökonomie geworden: Die Produktion und Konsumtion kultureller Zeichen rückt zunehmend an die Stelle der traditionel-

len Schlüsselindustrien; Großkonzerne wie Mannesmann, Veba oder Thyssen, die früher ihre Umsätze mit Stahl erzielten, investieren spektakuläre Summen für den Einstieg in die digitale Kommunikationstechnologie[7]; an den Peripherien der Metropolen, wo früher Hochöfen brannten, entstehen Shopping Malls und Themenparks, die verödete Industrieregionen in gigantische Vergnügungslandschaften transformieren helfen sollen; und die Werte der Sixties-Gegenkultur, ehemals Kampfbegriffe gegen das Establishment, sind zur Geschäftsgrundlage von Unterhaltungsindustrien avanciert, die im Zuge ihrer weltweiten Expansion und der Globalisierung der Märkte offen die Vision eines Kapitalismus formuliert, der auf den traditionellen Arbeitsbegriff und damit noch auf die kärglichen Errungenschaften des Sozialstaats glaubt verzichten zu können.[8]

Vor dem Hintergrund dieses einschneidenden Strukturwandels hat Horkheimers und Adornos Kritik der Kulturindustrie eine neue Aktualität gewonnen. Wenn die Rebellion der Popkultur gegen die Welt der Fabriken unter dem Verdacht steht, den vielzitierten »Kapitalismus ohne Arbeit« überhaupt denkbar gemacht zu haben, ja sogar maßgeblich an seiner Durchsetzung beteiligt gewesen zu sein, dann setzt sich tendenziell auch der Anspruch von Gegenkultur, die Waffen des Kapitalismus gegen sich selbst zu richten, dem Vorwurf aus, unter dem Vorwand der Subversion eine Ideologie zu stabilisieren, die längst hegemonial geworden ist.

Ist also die Unterscheidung zwischen Gegenkultur und Mainstream überholt? Für Teile der Linken scheint die Frage in der Tat schon entschieden zu sein. Sowohl in den USA als auch in Deutschland ist letzterzeit ein Anstieg von Veröffentlichungen zu beobachten, die unter Berufung auf Horkheimers und Adornos Kulturindustriethese das Ende der Popkultur als Medium von Befreiungskämpfen ausrufen.[9] Das Problem an dieser Form der Fundamentalkritik ist nur, daß sie mit ihrer historischen Vorlage eine ganze Reihe von Annahmen reproduziert, die selber einer Revision unterzogen werden müßten, bevor sie auf die Kulturindustrie unserer Zeit übertragbar sind.

Neben der *Hegemoniethese,* die eindeutig eine Weiterentwicklung der Vorlage darstellt, da Horkheimer und Adorno noch eine Ökonomie beobachteten, in der die Kulturindustrie den Interessen der traditionellen Schlüsselindustrien nachgeordnet war, sind für den Zusammenhang dieses Textes fünf Denkfiguren aus der *Dialektik der Aufklärung* von entscheidender Bedeutung.

1) Horkheimer und Adorno gingen von einem passiven Konsumenten aus, dessen Subjektivität allein über die Kaufentscheidung definiert ist *(Passivitätsthese).*

2) Da (im Gegenzug zur leidigen Doktrin des »Marktpluralismus«) nicht der Konsument, sondern die Kulturindustrie und die von ihr konzipierten Waren die

Subjekte der Entwicklung sind, ist das Marktgeschehen über manipulative Werbemaßnahmen relativ problemlos regulierbar *(Manipulationsthese).*

3) Wenn alle Bewegungen der Kulturindustrie »den allgemeinen Gesetzen des Kapitals«[10] entspringen, resultierend in einer zunehmenden Monopolisierung der Produktionsmittel, dann erzeugen auch die unter diesen Bedingungen hergestellten Kulturwaren nichts anderes als Homogenität. »Alle Massenkultur unterm Monopol ist identisch«[11], und indem ihre Ideologie über Kino, Fernsehen, Radio, Zeitschriften permanent ins Kollektivbewußtsein sickert, totalisiert die Kulturindustrie sämtliche Lebensbereiche nach Maßgabe des Kapitals *(Totalisierungsthese).*

4) Mag also die Kulturindustrie noch so sehr den Anschein von Konkurrenz und Auswahlmöglichkeit erwecken, am Ende erweisen sich »die mechanisch differenzierten Erzeugnisse als allemal die Gleichen«[12]. Folgerichtig sind die von ihr produzierten Unterschiede nur quantitativer, nie aber qualitativer Natur *(Konformitätsthese).*

5) Die Kulturindustrie ist ihrem Ursprung und Wesen nach amerikanisch. Wie der militärische Sektor kolonialisiert sie den Rest der Welt mit der von ihr produzierten Lebensform. Insofern ist Kulturindustrie die Fortsetzung und Begleiterscheinung des Krieges mit anderen Mitteln. Wenn sie von manchen Kulturen noch nicht Besitz ergriffen hat, so verdankt sich dies allein einer Zurückgebliebenheit hinter dem aktuellen Entwicklungsstand der Ökonomie *(Kulturimperialismusthese).*

Da jede Theorie zum Zusammenhang zwischen Kultur und Ökonomie spekulativ bleibt, solange sie nicht die Strukturen der Unterhaltungsindustrie untersucht, die sie attackiert, möchte ich nun die Thesen von Horkheimer und Adorno mit einer Analyse der Musikwirtschaft als Teilbereich des Gesamtsystems »Kulturindustrie« konfrontieren (Abschnitte 4–7). Danach werde ich auf die Ebene der Kultur zurückkehren und die Ergebnisse als Ausgangspunkt für eine Diskussion der Perspektiven von »Dissidenz« unter den Bedingungen postmoderner Ökonomie nehmen (Abschnitt 8).

4.

Im Hinblick auf die Musikindustrie nimmt Kultur die Warenform an erster Stelle durch den Tonträger an.[13] Zunächst die Schellackplatte, dann die Vinylschallplatte, später auch die Kassette, die CD und weitere digitale Formate erlaubten die massenhafte Vervielfältigung von Musik und schufen die technologischen Voraussetzungen für die Errichtung einer weltumspannenden Musikwirtschaft; die Durchsetzung des Tonträgers unterwarf die künstlerische Kreativität den Gesetzen der industriellen Kapitalakkumulation.

Da der Tonträger über die bloße Tatsache hinaus, daß er die Speicherung und Reproduktion von Musik ermöglicht, keinen praktischen Nutzen besitzt, also bis auf technologisch bedingte Limitierungen bei der Klangaufzeichnung und seine sinnliche Erscheinung neutral ist,[14] kann er eine prinzipiell unbegrenzte Anzahl von kulturellen Zeichen absorbieren. Die Massenakzeptanz eines Tonträgers verdankt sich nicht unmittelbar der von ihm konservierten Musik, sondern ist Resultat der symbolischen Strategien, die in die Musik und den Tonträger investiert worden sind. So gesehen kann nahezu jede Ware zum Träger eines erweiterten Gebrauchswertes (»Enhanced Use Value«)[15] werden. Das Paradebeispiel ist die Blue Jeans: Sie verlor ihre ursprüngliche Funktion, als sie begann, den Lebensstil einer Jugendkultur zu repräsentieren.

Wie aber ist die Beziehung zwischen Pop und seinen Rezipienten zu denken? Horkheimer und Adorno gehen von einem Kreislauf zwischen »Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis«[16] aus. Einmal durch die Marketingabteilungen mit einem affektiven Symbolwert aufgeladen, wandelt sich der Tonträger zum Fetisch, in dem die Lust des Hörens für die Masse nach Maßgabe der Kulturindustrie geformt und kontrolliert werden kann. Allerdings weist John Corbett zu recht darauf hin, daß der »Begriff der Masse« im Zuge der fortschreitenden Individualisierungsprozesse »heute nicht mehr adäquat ist, um die spezifische Form des Warenkapitalismus in seiner gegenwärtigen Form zu fassen«[17]. (Die Frage, ob der Begriff der Masse jemals adäquat gewesen ist, sei dahingestellt.) Weit davon entfernt eine homogene Einheit zu bilden, setzen sich die Erwartungshaltungen, die vom Publikum an Popmusik herangetragen werden, aus extrem divergierenden sozialen Interessen zusammen.

Corbett unterscheidet nun zwei Formen der Beziehung zwischen Popmusik und ihrem Publikum. In der »lokalen Warenbindung« individualisieren sich die Konsumenten, »indem sie sich mit einem bestimmten, besonderen, nur zu ihnen gehörigen Objekt in Verbindung bringen«[18]. Dieser Beziehungsmodus trifft unter anderem auf die Ideologie der »Indie-Musik« zu: Wer ein Album der bislang noch obskuren US-Band Catpower oder die in wenigen Wochen schon wieder vergriffene 12“-EP von DJ Krust kauft, handelt in dem Bewußtsein, sich als Individuum von der Masse abzugrenzen und gibt sich tendenziell der Illusion hin, daß »seine« Musik ihm mehr »gehört« als den namenlosen Fanscharen, die ins Stadion zum Guns-N'-Roses-Konzert strömen. Folgerichtig bevorzugt die Warenform des Indie-Tonträgers »kleine Objekte und verspricht eine angemessene Distanz zu den ihnen gleichen Objekten«[19].

Umgekehrt die Funktionsweise der »systemischen Warenbindung«: Sie »verheimlicht den Massencharakter des Konsums nicht und baut auch nicht auf den angemessenen Abstand«[20], denn ihr Reiz definiert sich über das Kollektiverlebnis. Die mit systemischem Symbolwert aufgeladene Ware ist in der Lage, individuelle Bedürfnisse zu homogenisieren, und repräsentiert »die Vereinigung des Begehrens unter dem gemeinsamen Banner der jeweiligen Ware«[21].

Beide Formen der Warenbindung schließen sich keineswegs gegenseitig aus – vielmehr beruht die Raffinesse moderner Marketingstrategien auf der Methode, beide Modi ineinander zu überführen. Als Beispiel nennt Corbett den langwierigen Weg der US-Band R.E.M. vom Paisley-Underground an die Spitze der Charts. In der Musik und ihrer visuellen Präsentation unterlief die Gruppe so lange die für effektives Image-Design unerläßliche Einheit von Produkt, Interpretation und Identifikationsmöglichkeit, bis ihre Art des Regelverstoßes selber zur Corporate Identity geworden war. Die Produkte von R.E.M. reproduzieren in jeder Beziehung die Anmutung einer im lokalen Modus operierenden Ware, doch objektiv sind sie »systemisch operierende Konsumgüter«[22].

Der Einfluß und Vorbildcharakter, den die Metamorphose der Produkte von R.E.M. und ihre Durchsetzung am Markt gehabt haben muß, läßt sich in seinem Ausmaß nur erahnen. Nur so viel ist sicher: Nachdem die Musikwirtschaft über zwei Dekaden hinweg, seit dem Niedergang der Sixties-Gegenkultur, nahezu ausschließlich mit Superstars gearbeitet hatte, die das Prinzip der systemischen Warenbindung in Reinkultur verkörperten, hat die Band aus der US-College-Rock-Hochburg Athens/Georgia zehn Jahre lang sich selbst und einer ganzen Branche wieder beigebracht, wie man Individualität mitsamt des dazugehörigen Lebensstils homogenisieren und effizient vermarkten kann.[23]

Als im Herbst 1991 das Album »Nevermind« von Nirvana auf den Markt kam, verfügte die Plattenindustrie bereits über genügend Know-how, um eine Platte, die noch wenige Jahre zuvor von jedem A&R-Manager als schwer verkäuflich abgelehnt worden wäre, in einen sensationellen Chartbreaker zu verwandeln. Binnen kürzester Zeit war ein neues Marktsegment geschaffen, das die Absorption einer neuen Generation von Underground-Bands, die bis dahin weitgehend unter Ausschluß der Öffentlichkeit gearbeitet hatte, in den Mainstream erlaubte.[24]

Heute zählt die Sparte »Alternative Rock« zu den wenigen Wachstumsbereichen in der Tonträgerindustrie. Da es nun problemlos möglich ist, mit einem Album den Wunsch nach Differenz auf ein Massenprodukt zu lenken, ohne daß sich der Konsument gleichgeschaltet fühlen muß (er ist nicht in den

Mainstream alter Schule, sondern in den neu entstandenen *Mainstream der Minderheiten* integriert worden), kann die »Industrie« prinzipiell aus jeder Ware »auch dann Kapital schlagen, wenn sie so widerspenstig ist, daß sie eigentlich nicht zu vermarkten sein dürfte«[25]. Die eigentlichen Wegbereiter dieser Entwicklung wiederum sind für ihre Pionierdienste reich belohnt worden: Im August 1996 verlängerten R.E.M. ihren Vertrag mit Warner Brothers Records, Tochter des US-Mediengiganten Time-Warner, um fünf weitere Alben. Als Gegenleistung erhielt die Band eine Garantiesumme von rund 80 Millionen Dollar plus 25 Prozent Gewinnbeteiligung. Das ist der mit Abstand höchstdotierte Vertrag, der jemals in der Geschichte der Musikindustrie abgeschlossen wurde.[26]

5.

Da sich die Erwartungshaltung des Publikums aus unterschiedlichen Interessen zusammensetzt, zielt die Strategie der Plattenindustrie zunehmend darauf ab, individuelle Bedürfnisse auf das Massenprodukt hin umzuformen oder die Ware schon im Vorfeld entsprechend einer klar definierten Zielgruppenkonzeption zu entwerfen. Für Horkheimers und Adornos *Passivitätsthese* bedeutet dies, daß Veränderungen im Konsumverhalten erheblichen Einfluß auf die Marktsituation haben können. Im Hinblick auf die *Manipulationsthese* folgt daraus im Umkehrschluß, daß alle am Markt einzuführenden Produkte und die damit verbundenen Werbemaßnahmen auf diese Veränderungen hin ausgerichtet werden müssen. Für die *Konformitätsthese* heißt das wiederum: Je heterogener der Markt, desto mehr steigt die Notwendigkeit, hohe Produktvielfalt für unterschiedliche Konsumbedürfnisse zu gewährleisten. Im Idealfall aber sollte eine Ware die verschiedensten Erwartungshaltungen auf ein Image hin vereinigen. Das ist die ökonomische Funktion von Superstars.

Man könnte also noch annehmen, daß der Manipulation des Marktes in Horkheimers und Adornos Sinne nach wie vor keine grundsätzlichen Hindernisse entgegenstehen, auch wenn eine Reihe von Teilannahmen relativiert werden mußte. In der Praxis gestaltet sich diese Einflußnahme jedoch weitaus schwieriger, als es die nachträgliche Analyse eines Phänomens wie der Erfolg von R.E.M. oder Nirvana nahelegt. Der Fall, daß Künstler bis zu 10 Millionen Exemplare von einem Produkt verkaufen und der Branche darüber hinaus ein neues Marktsegment erschließen, kommt nämlich im Gesamtmaßstab der Plattenindustrie extrem selten vor. Warum sonst sollte eine Plattenfirma die astronomische Summe von 80 Millionen Dollar riskieren, um die Band R.E.M. langfristig an sich zu binden?

Tatsächlich sind die Strukturen und Entwicklungen innerhalb der Musikwirtschaft nur dann zu verstehen, wenn man sich den folgenden Sachverhalt in seiner vollen Tragweite vor Augen führt: Nur zehn Prozent aller Tonträger erzielen Gewinne. Weitere zehn Prozent decken immerhin die Kosten. Der Rest muß als Verlust abgeschrieben werden. Für die Marketingabteilungen heißt dies, daß ihre Werbemaßnahmen in ungefähr 80 Prozent der Fälle fehlschlagen.[27] Das macht die Musikwirtschaft zu einem der riskantesten Investitionsbereiche im ohnehin schwer kalkulierbaren Unterhaltungsgeschäft. Letztlich sind nahezu alle Handlungen in diesem Unternehmensbereich von dem Bestreben gekennzeichnet, die kontingenten oder strukturellen Faktoren, die zum Scheitern eines Produktes am Markt führen können, so weit wie möglich in den Griff zu bekommen.[28]

Die Unsicherheit im Hinblick auf die zu erwartende Nachfrage ist allerdings so hoch, daß die oben genannte Mißerfolgsquote nicht als Unfall betrachtet wird. Paradoxerweise gilt die Überproduktion sogar als Schlüsselstrategie, wenn es darum geht, Kontrolle über ein unkalkulierbares Absatzgebiet zu erlangen. Es müssen immer mindestens fünfmal soviel Waren hergestellt werden als der Markt absorbieren kann, will eine Plattenfirma am Ende des Jahres positive Bilanzen vorweisen. Die Risiken einer solchen Mischkalkulation lassen sich nur minimieren, solange sichere Erfolge gewährleistet sind, die im Zweifelsfall die Überproduktion finanzierbar machen. Genau dies ist der Grund, warum dem Starsystem für die Musikwirtschaft eine überlebensnotwenige Bedeutung zukommt. Aber die umgreifende Nischenbildung hat zu einer Krise von Integrationsfiguren geführt, die noch in den 80er Jahren eine ganze Industrie über Wasser halten konnten. Nicht ohne Grund mußten Madonna oder Michael Jackson zuletzt empfindliche Popularitätseinbußen hinnehmen.

Wenn Sicherheit das oberste Gebot ist, so braucht die Branche doch Neuerungen, um expandieren zu können. Unterbleibt die Erweiterung der Absatzgebiete über einen längeren Zeitraum, können die Umsatzzahlen sogar zurückgehen – unter anderem, weil sich bislang aktive Käuferschichten aus Langeweile oder Altersgründen vom Marktgeschehen zurückziehen.[29] Dadurch entsteht bei potentiellen Konsumenten eine unbefriedigte Nachfrage, und die so erzeugte Marktlücke wird meistens durch hochgradig innovative Produkte von Independent-Labels ausgefüllt, die schon aus strukturellen Gründen noch mehr Risiken eingehen müssen als die »Industrie«. Reagiert ein etablierter Konzern nicht rechtzeitig auf die veränderte Nachfrage, kann er schlimmstenfalls aus dem Geschäft verdrängt werden, während die Independents zumindest theoretisch die Chance haben, mit den Majors gleichzuziehen. In den meisten Fällen aber

geschieht das Gegenteil: Die Anfangserfolge der Independents dienen den Majors nur als Testlauf für die Absatzchancen der neuen Stilrichtung. Sobald sich ein nennenswertes Marktsegment eröffnet, werden entweder die ertragreichen Künstler aus der betreffenden Sparte von einem Großkonzern unter Vertrag genommen, oder das Indie-Label, das die Verwertungsrechte am Katalog eines oder mehrerer dieser Künstler besitzt, wird komplett aufgekauft. Oft reicht es für den Major auch aus, der Kleinfirma die Herstellung und den Vertrieb ihrer Produkte anzubieten, um Profit aus dem Trend schlagen und so Kontrolle über den Markt wiedererlangen oder ausbauen zu können.[30]

6.

Das Prinzip der Kontingenzbeherrschung und Expansion durch verschiedene Absorptionsmaßnahmen läßt sich aber vollständig analysieren, wenn wir zwei in der Wirtschaftssoziologie überaus prominente Mechanismen der Machtsicherung benennen, die bisher stillschweigend vorausgesetzt worden sind – horizontale und vertikale Integration.

Horizontale Integration ist die Stabilisierung oder Steigerung des Marktanteils durch den Erwerb von (oder die Fusion mit) konkurrierenden Unternehmen, die der Tendenz nach auf dem gleichen Markt mit dem gleichen Medium operieren. In der Musikindustrie heißt dies meistens, daß ein Plattenkonzern kleine oder mittelständische Tonträgerfirmen aufkauft. Diese Art der Integration hat in der Musikwirtschaft immer an der Tagesordnung gestanden. Das führte in der Folge frühzeitig zu einem oligopolistischen (also nicht, wie Horkheimer und Adorno glaubten, monopolistischen) System, in dem 75 bis zu 90 Prozent der Absatzgebiete von vier bis sechs Firmen kontrolliert werden.[31] Heute teilen fünf Major Companies zwei Drittel des Weltmarktes unter sich auf: Polygram, Sony Music, EMI, Warner Music und die Bertelsmann Music Group (BMG).[32] Im Gesamtmaßstab hat sich zuletzt vor allem EMI durch eine aggressive Integrationspolitik hervorgetan. In den vergangenen fünf Jahren erwarb der britische Konzern unter anderem die Firmen Chrysalis, Virgin und Intercord. Allein für die Virgin Music Group gab EMI im Jahr 1992 rund 960 Millionen Dollar aus. Mit der Übernahme wurden die Rolling Stones und Janet Jackson, beide absolute Spitzenseller, unter die Obhut der EMI gebracht. Die erste unternehmerische Maßnahme nach dem Kauf war die Entlassung von 400 der 1.200 Beschäftigten. Zusätzlich wurde das Artist Roster um 50 Prozent reduziert.[33]

Ein nicht minder effektives Mittel der Marktbeherrschung ist die vertikale Integration. Darunter versteht man den Erwerb von Unternehmensbereichen,

die zumeist auf einer anderen organisatorischen Ebene der Gesamtwirtschaft in einem mehr oder weniger benachbarten Marktsegment operieren. In der Musikindustrie hat diese Form der Integration die Funktion, auf allen Leveln größtmögliche Kontrolle über die Infrastruktur zu erlangen, die im weitesten Sinne in das Geschäft mit Tonträgern verwickelt ist – angefangen bei Herstellern von Musikinstrumenten, Aufnahmestudios und Presswerken über Vertriebsfirmen, Promotionagenturen und Konzertveranstalter bis hin zu Musikverlagen, Radiostationen, Einzelhandelsketten und Fernsehanstalten. Genauso wie im Fall der horizontalen Integration nutzte die Plattenindustrie von Beginn an sämtliche ihr zu Verfügung stehenden Finanzmittel, um sich auch in dieser Richtung aggressiv auszubreiten. Die Konsequenzen liegen auf der Hand: Für Neueinsteiger ist es mit der Zeit immer schwieriger geworden, sich im Musikgeschäft zu etablieren.[34]

Noch wesentlich gravierender sind allerdings die Auswirkungen auf die Gesamtwirtschaft, wenn tragende Teile der Plattenindustrie selbst von vertikaler Integration betroffen sind. Schon in den 50er Jahren, als die Einführung des Fernsehens den Kinos das Leben schwer zu machen begann, und Popmusiker die Rolle von Filmstars übernahmen, kauften sich die Hollywood-Studios in die Plattenindustrie ein. MGM, United Artists, Paramount, Warner Brothers, 20 Century Fox, Columbia Pictures, sie alle investierten Riesensummen, und das Resultat war das erste synergetische Verhältnis zwischen Musikwirtschaft und Filmindustrie.

Spätestens seit den 80er Jahren geht der Trend verstärkt in die Richtung, daß Hardware-Hersteller aus dem Bereich der Unterhaltungselektronik die bestehenden Firmenkonglomerate aufsaugen. Die ersten Beispiele waren die Übernahme der deutsch-niederländischen Major Company Polygram durch Philips, es folgte die Fusion von EMI mit dem britischen Unternehmen Thorn Electronics[35], und vor fast zehn Jahren vollzog sich der spektakulärste Deal, als Sony für die Summe von 2 Milliarden Dollar den US-Giganten CBS Records erwarb. Auf diese Weise wird der Handel mit Software und mit der Hardware, auf der man die Software reproduziert, unter einem Firmendach vereint.

Sicher, es gibt auch andere Formen der Synergie. Die MCA, bislang im Besitz des japanischen Elektronik-Multi Matsushita, ging 1995 an die Seagram Company über, nachdem der kanadische Schnapshersteller ein Millionenangebot der Polygram überboten hatte. Die Time-Warner-Gruppe wiederum ist das Ergebnis einer Fusion zwischen der US-Verlagsgruppe Time und Warner Communications, der neben ihrem weithin bekannten Engagement in der Filmindustrie

unter anderem die die Knickerbocker Toy Company und Atari Inc. sowie größere Anteile an Coca-Cola und mehreren US-Kabelfernsehstationen gehören. Doch ganz gleich, welche konkrete Gestalt diese Fusionen auch immer annehmen: Das Resultat sind unüberschaubar verzweigte Multimedia-Konglomerate, deren Aktivitäten mehr noch, als Horkheimer und Adorno zu träumen wagten, prinzipiell alle Lebensbereiche durchdringen, regulieren und kommerziell verwerten können.

Aber im Gegensatz zur *Kulturimperialismusthese* in der *Dialektik der Aufklärung* ist die Wachstumsbranche »Kulturindustrie« keine nationale Angelegenheit mehr. Längst haben die USA ihre Hegemonie an transnationale Konzerne verloren, und im Zuge der Globalisierung von Informationsströmen mitsamt der dazugehörigen Märkte erleben wir die größte Kapitalkonzentration in der Geschichte der Menschheit. Als boomender Wirtschaftszweig macht auch hier die Kulturindustrie keine Ausnahme: Unterschiedliche Firmenbezeichnungen sollen darüber hinwegtäuschen, daß die Lebensverrichtungen einer in die Freizeit entlassenen Zivilisation, ab dem Moment, wo sie die Sphäre der Kapitalzirkulation beschreiten, ökonomisch von weniger als zehn Culture Trusts verwaltet werden.

Nach einschlägigen Berechnungen geben Konsumenten weltweit ungefähr 300 Milliarden Dollar pro Jahr für Filmtickets, Schallplatten, Videos und andere Unterhaltungsprodukte aus. Noch rangieren Tonträger mit weitem Abstand hinter Computerspielen und Fernsehproduktionen an dritter Stelle, gefolgt von Zeitschriften, Büchern und Filmen. Doch angesichts stagnierender Umsatzzahlen, die durch die Einführung der CD nur vorübergehend kompensiert wurden,[36] spielt Musik als eigenständige Branche in langfristigen Unternehmensplanungen schon jetzt nur noch eine untergeordnete, wenn auch nicht unbedeutende Rolle. In Zukunft, da kann es keinen Zweifel geben, werden wir uns daran gewöhnen müssen, daß Popmusik zunehmend in Crossover-Synergie-Projekte eingebunden wird. Schon jetzt nehmen sogenannte »Blockbuster Tie-Ins« eine strategische Sonderstellung innerhalb der Freizeitindustrie ein: Hollywood-Produktionen, Soundtrack-CDs, Merchandise-Artikel und natürlich das »Buch zum Film« bilden einen Verbund von Produkten, die sich am Markt gegenseitig stützen.

7.

Wenn Horkheimer und Adorno mit ihrer *Totalisierungsthese* recht hatten: Folgt dann daraus – und das ist die alles entscheidende Frage – automatisch die Richtigkeit der *Konformitätsthese*? Führt die vollständige Penetration aller

Lebensbereiche durch eine Kulturindustrie, in der die Konzentration von Kapital und Produktionsmitteln ein noch nie gekanntes Ausmaß erreicht hat, zu einer Homogenisierung der Kulturwaren?

In der Studie »Cycles In Symbol Production«[37] haben Richard A. Peterson und David G. Berger 1975 die einflußreichste Theorie zum Thema formuliert: Je weniger Firmen die Absatzgebiete kontrollieren, desto weniger unterschiedliche Produkte haben am Markt eine Chance. Der gleiche Mechanismus wirkt sich umgekehrt in Zeiten niedriger Kapitalkonzentration und hoher Warenvielfalt aus. Beide Phasen wechseln einander in zyklischen Bewegungen ab. In dem bereits zitierten Buch »The Global Jukebox« argumentiert nun Robert Burnett, daß Petersons und Bergers Analyse auf den Beobachtungszeitraum 1948 bis 1973 sehr wohl zutrifft – nur habe sich diese Gesetzmäßigkeit während der 80er Jahre radikal ins Gegenteil verkehrt. Noch nie sei die Marktbeherrschung durch wenige Firmen so hoch gewesen wie heute, und noch nie habe es einen derartigen Overkill an unterschiedlichen Produkten gegeben: »Offenbar hat die Plattenindustrie, zumindest zeitweise, den Schlüssel gefunden«, so die Folgerung, »mit dem sich Konzentration und Diversität auf dem gleichen Niveau halten lassen.«[38]

Der von Burnett nachgewiesene Strukturwandel mag zunächst überraschend anmuten, läßt sich aber leicht mit grundlegenden Veränderungen in der Unternehmensorganisation bei den Major Companies erklären. Eine neu entstandene Generation von Führungskräften hat es nämlich viel besser verstanden als alle jene, die den Mainstream immer noch in Begriffen von »Anpassung« oder »Gleichschaltung« beschreiben, daß nur die Herstellung von Distinktionen auf der Produktebene die Konsumbedürfnisse einer immer stärker segmentierten Gesellschaft befriedigen kann, für die zu recht das geflügelte Wort »Patchwork der Minderheiten« geprägt worden ist. Andernfalls wäre das erneute Eindringen von neuen Konkurrenten in den Markt unweigerlich die Folge.

Da jedoch ein Großkonzern noch nie in der Lage war, solche Waren künstlich zu generieren (sie müssen »aus der Szene« kommen), andererseits auch den Major Companies mehr oder minder bewußt geworden ist, daß die bisher praktizierten Strategien der Wettbewerbsverdrängung exakt die ökonomischen Strukturen zerstören, die Produkte »aus der Szene« hervorbringen, ist die »Industrie« dazu übergegangen, das »Patchwork der Minderheiten« möglichst niedrigschwellig in die Unternehmensstrukturen einzubinden, auf daß wohlfeile »Dissidenz« entstehe: Deshalb die zunehmend verbreitete Praxis des Labeldeals, der die Indies und die von ihnen gesignten Bands bei größtmöglicher Entscheidungsfreiheit in der Illusion beläßt, unabhängig zu sein.

Firmen wie Matador (USA) oder L'Age d'Or (Deutschland), die aus eigener Kraft nicht existieren könnten, unter anderem, weil die Vertriebswege und Produktionsstätten mehrheitlich nach wie vor unter Kontrolle der Majors stehen, werden eben nicht mehr »plattgemacht«, sondern im Gegenteil mit Riesensummen künstlich am Leben und so in einem permanenten Abhängigkeitsverhältnis gehalten. Als Gegenleistung besitzt der Vertragspartner jederzeit das Recht, eine Gruppe in sein Labelrepertoire zu übernehmen, sobald die Gewinne stimmen. Das frühere Konkurrenzverhältnis zwischen Major und Indies hat sich also zu einer symbiotischen Beziehung gewandelt, die Wettbewerb unter Bedingungen hoher Kapitalkonzentration *künstlich erzeugt.* Damit haben sie jede Bedrohlichkeit für den Status quo verloren, wie noch zur Entstehungszeit von Rock'n'Roll, Beat oder Punk.[39]

Aber ist mit diesen Entwicklungen tatsächlich die Einschätzung von Horkheimer und Adorno widerlegt, die kapitalistische Reproduktion von Kultur sei unentwegt damit beschäftigt, Homogenität zu erzeugen? Wie die Dinge stehen, haben wir es mit einer Ökonomie zu tun, die in Zeiten dichtester Marktkonzentration eine extreme Vielfalt an kulturellen Leistungen hervorbringt, und diese kulturellen Leistungen sind am Markt um so besser verwertbar, je erfolgreicher sie versprechen, die Option auf Anderssein an den Konsumenten weiterzugeben. So scheint Tom Frank mit seiner Polemik »Why Johnny Can't Dissent« erst einmal richtig zu liegen, wenn er unter stiller Bezugnahme auf die *Dialektik der Aufklärung* behauptet, nicht Anpassung, sondern Differenz im weitesten Sinne sei die Definition und Triebfeder des postmodernen Konsumismus.[40]

Nach Frank sind die Werte der Sixties-Gegenkultur zur Doktrin des Warenkapitalismus geworden. Alle Rebellion bestätigt ab dem Moment, wo sie die Form der Ware oder Kaufentscheidung annimmt, die Logik einer Kulturindustrie, die scheinbar *niemanden mehr ausschließt*, weil sie auf der ständigen Suche nach neuen Märkten ist. Noch das abseitigste Bedürfnis kann mittlerweile befriedigt werden, ganz gleichgültig, auf welchen Inhalt es sich richtet, denn im Prinzip ist alles verwertbar.

Das System »Kulturindustrie« ist gerade deshalb so subtil, weil es sich inzwischen nach allen Seiten hin offen gibt, anstatt über die Forderung nach Konformität einen Angriffspunkt zu bieten, wie noch zu Zeiten der alten Ökonomie – und nirgendwo tritt die nivellierende Wirkung dieses Systems deutlicher zutage als in dem 24-Stunden-Betrieb von VIVA. Indem das Musikfernsehen alle in der Geschichte der Popmusik generierten Bilder einer Revolte nur noch als

Bestandteil des Kontextes VIVA über den Äther schickt, wird es zunehmend schwieriger, das in der Ordnung schon Vorhergesehene zu überschreiten.

So bestätigt sich doch Horkheimers und Adornos *Konformitätsthese* auf einem höheren Level – nur mit dem Unterschied, daß die neue Ordnung eine Homogenität herstellt, die *Differenzen als Einheit* inszeniert. Als hätten sie die heraufziehende Entwicklung schon geahnt, erfanden Horkheimer und Adorno die hellsichtige Formulierung von der *realitätsgerechten Empörung*, die zur Warenmarke dessen wird, »der dem Betrieb eine neue Idee zuzuführen hat. Die Öffentlichkeit der gegenwärtigen Gesellschaft läßt es zu keiner vernehmbaren Klage kommen, an deren Ton die Hellhörigen nicht schon die Prominenz wittern, in deren Zeichen der Empörte sich mit ihnen aussöhnt«[41].

Trotzdem wäre es fatal, die Möglichkeiten der Kulturindustrie aufzugeben. Denn die Alternative ist eine Haltung, die sich in der falschen Sicherheit wiegt, alles richtig machen zu können, indem sie gar nicht erst das Risiko eingeht, Fehler zu begehen. Mit Risiken, aber auch Chancen behaftet ist die Tätigkeit in diesem Bereich immer gewesen; nie war das eine ohne das andere zu haben. Gerade die verzweifelte Suche nach neuen Märkten machte die Kulturindustrie zu einem extrem beweglichen Bereich, in dem sich schnell eine Öffentlichkeit für Repräsentationsfiguren schaffen ließ. So war und ist HipHop politisch wirksam nicht *obwohl*, sondern *weil* die Paradoxien der Unterhaltungsbranche einem Chuck D. oder Nas den Erfolg eingeräumt haben, den sie in anderen Sektoren der Verwertungslogik nie gehabt hätten.

Die Auswirkungen der Vereinnahmung sind in diesem Fall vernachlässigenswert im Vergleich zu den erzielten Verbesserungen der Lebensbedingungen für eine Minderheit, die leider auch dann eine Minderheit bleibt, wenn einzelne ihrer Vertreter auf dem Weg ins Musikgeschäft zu Millionären geworden sind. Obwohl ganz sicher die Gefahr besteht, im Bereich des symbolischen Widerstands verhaftet zu bleiben, macht es eben immer noch einen Unterschied, wer die Sendezeiten bekommt: Ob Heinz Rudolf Kunze öffentlich die Zwangsquote für deutschsprachige Acts fordern darf oder ob Sleater-Kinney den Verlust der Verfügungsgewalt über ihre Körper artikulieren. *Differenz ist nicht gleich Differenz*, obwohl die Organisationsstruktur und Marketingpraxis der Musikwirtschaft den gegenteiligen Schluß nahelegt.

Aber wenn schon der Kampf um das Kapital und die Produktionsmittel, unter denen sich kulturelle Beziehungen organisieren, weitgehend verloren ist, dann muß zumindest dieser Unterschied ständig benannt werden. Darin liegt die Chance für Interventionsmöglichkeiten, an denen Subjekte, die sich nicht auf die

Kaufentscheidung reduzieren lassen wollen, um die Bedeutung kultureller Zeichen streiten können. Nach dem bisher Gesagten dürfte allerdings klar sein, daß die Demarkationslinien nicht mehr entlang der klassischen Unterscheidung zwischen Underground und Mainstream verlaufen können – erst recht nicht, sofern die obsolete Fiktion eines Mainstream gemeint ist, der auf Konformität setzt und es der Kulturindustrie gestattet, die schal gewordene Rhetorik der Rebellion als selbstverständlichen Garanten für Überschreitung zu verkaufen.

Die Frage, an der sich »Dissidenz« neu definieren könnte, muß vielmehr lauten: Wer repräsentiert was unter welchen Bedingungen? Konzepte wie »Jugend« oder »Freiheit« stehen unter den veränderten Bedingungen zwar verstärkt unter dem Verdacht, einen hegemonialen Diskurs zu stützen, und sie sollten auch daraufhin untersucht werden – aber man muß sich wohl generell von der Illusion verabschieden, daß *irgendein* Leitbegriff der Pop-Ideologie exklusiver Träger von befreienden Wirkungen sein kann. Sie bildet ein komplexes System, dem sich mitnichten eine homogene kulturelle Strategie unterstellen läßt.

Wie jede andere Kultur vereint Pop sowohl unterdrückerische Momente als auch ihr Gegenteil, meistens in ein und demselben Werk. Gerade das macht sie zum Ort der politischen Auseinandersetzung, auch wenn sich dafür die Rahmenbedingungen rapide verschlechtert haben. Solange die berechtigte Hoffnung besteht, daß lebendige Menschen, die in das System der Kulturindustrie verstrickt sind, zumindest für eine gewisse Zeitspanne die Bedingungen beeinflussen können, unter denen Anteile an symbolischer Macht verteilt werden, muß sich die Kritik solidarisch zu ihnen verhalten: Bleiben Sie dran!

1 Diese Zahl stützt sich auf den Jahresbericht 1995 der International Federation Of Phonogram And Videogram Producers (IFPI). Zitiert nach Robert Burnett, *The Global Jukebox – The International Music Industry*, London/New York (Routledge) 1996, 3. Der Umsatz in Deutschland betrug 1994 rund 2,9 Milliarden Dollar. Damit ist der hiesige Markt nach den USA (11,9 Milliarden Dollar) und Japan (5,9 Milliarden Dollar) der drittgrößte der Welt. Vgl. Bundesverband der Phonographischen Wirtschaft/Deutsche Landesgruppe der IFPI/Deutsche Phono Akademie (Hg.), *Phonographische Wirtschaft – Jahrbuch 1996*, Starnberg (Keller) 1996, 35.

2 Simon Frith: *Jugendkultur und Rockmusik – Soziologie der englischen Musikszene*, Hamburg (Rowohlt) 1981, 66 f. Originalausgabe: *Sound Effects. Youth, Leisure And The Politics Of Rock'n'Roll*, New York (Pantheon) 1981.

3 Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug. In: Dies., *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/Main (Fischer) 1971, 108–150.

4 Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt/Main (Suhrkamp) 1977, 136–169.

5 Frith stellt die gleiche Behauptung für den englischsprachigen Raum auf. Vgl. Frith, a.a.O., 66.

6 Vgl. David Buxton: Rock Music, The Star System And The Rise Of Consumerism. In: Simon Frith/Andrew Goodwin (Hg.), *On Record. Rock, Pop And Written Word*, London/New York (Routledge) 1990, 427–440.

7 Das hat gravierende Folgen auch für die Struktur und Zukunft der Musikindustrie, denn der digitalen Kommunikationstechnologie wird nach der Abschaffung des Tonträgers eine entscheidende Bedeutung für den elektronischen Transfer von Popmusik zukommen.

8 Vgl. Tom Frank: Why Johnny Can't Dissent. In: *The Baffler*, 6, 1995, 5–16, 174–192.

9 Im deutschsprachigen Raum ist besonders Günther Jacob mit einer Flut von Publikationen zum Thema aufgefallen. Für ihn ist nicht nur »die Aufrechterhaltung des Subkultur-Mainstream-Gegensatzes (…) zur unmittelbaren Aufgabe der Kulturindustrie geworden«. Er macht auch Intellektuellen, die an der Rettung einer Idee von »Dissidenz« im Medium der Popkultur arbeiten, den Pauschalvorwurf, mit diesem Projekt den gestiegenen Marktwert sogenannter Subkulturen für eine Karriere in der Kulturindustrie auszubeuten. Vgl. Günther Jacob: From Substream To Mainstream. In: 17° C, 11, 1995. Läßt man einmal unberücksichtigt, daß Jacob die Konvertierungsmöglichkeiten dieser Art von symbolischem Kapital ein wenig zu optimistisch einschätzt und daß er sich häufiger in unfreiwilliger Nachbarschaft zum Ökonomismus der *FAZ* befindet, die sich an den »Auswüchsen der Freizeitgesellschaft« genausowenig die Finger schmutzig machen möchte wie Jacob, so harrt zumindest auch *seine* Sprecherposition der Soziologisierung. Wer Jacobs Argumentation konsequent zu Ende denkt, könnte dann nämlich auf die Idee kommen, daß die billig zu habende Fundamentalkritik an den Schergen der Kulturindustrie selber eine und zwar die letzte mögliche Arbeitsbeschaffungsmaßnahme einer ansonsten projektlosen Linken ohne Bündnispartner ist. Was wäre Jacob ohne die Schimäre der »Kulturlinken«? Wer würde ihm die Druckseiten oder das Podium für seine erstaunlich selbstähnlichen und undialektischen Tiraden freiräumen, täte ihm die Welt zwischen *Texte zur Kunst, Spex, Die Beute* nicht ständig den Gefallen, einen faustischen Pakt mit der »Kultur«, womöglich noch mit der ihr angeschlossenen »Industrie« zu schließen? Am Ende braucht Jacob die Kulturindustrie mitsamt der Subkultur-Mainstream-Unterscheidung ebensosehr für seine materielle Reproduktion wie die von ihm attackierten Kräfte, die sie offensiv für ihre politischen Zwecke in Anspruch nehmen. Nur kann und darf sie bei Jacob nicht einmal als mögliches Medium von Befreiungskämpfen in Frage kommen, wie überhaupt gesellschaftliche

Veränderung in Jacobs Denksystem nicht vorgesehen sein kann und darf, sonst wäre die Stabilität und die (allerdings nur behauptete) Exklusivität seines Diskurses erheblich gefährdet. Sie aber sichert Jacobs Stellung am Markt der Meinungen.

10 Horkheimer/Adorno, a.a.O.,119.

11 Ebd., 108.

12 Ebd., 111.

13 Das wird sich in dem Maße ändern, wie die elektronische Kommunikationstechnologie den Tonträger als Körper für die kommerzielle Verwertung von Musik entbehrlich macht. Entgegen dem allgemeinen Hype um das Internet veranschlagen die meisten Bracheninsider diesen Zeitpunkt erst für das Jahr 2010. Wenn aber das »Ende der CD« tatsächlich gekommen ist, wird die Musikindustrie, wie wir sie kennen, in einen harten Konkurrenzkampf mit den Anbietern von digitalen Distributionsnetzen eintreten. Denn mit dem physischen Tonträger verliert sie das Monopol auf die Verbreitung von Musik an den Endkonsumenten. Schon jetzt bemüht sich Microsoft, an die Stelle von Plattenfirmen zu treten; Gerüchten zufolge hat das Unternehmen versucht, einige Bands aus bisher bestehenden Verträgen mit der »Industrie« herauszukaufen. Entscheidende Bedeutung für die kommerzielle Verwertung von Musik kommt in Zukunft auf jeden Fall der Frage zu, wer die Rechte an einer Komposition besitzt. Das ist auch der Grund, warum schon vor Jahren ein hysterisches Wettbieten um den Erwerb von Musikverlagen begonnen hat.

14 Zur Ontologie des Tonträgers vgl. John Corbett: Free, Single, And Disengaged – Die Lust des Hörens und das Objekt der Popmusik. In: *Die Beute*, 1, 1996, 74–89.

15 Zur Theorie des »Enhanced Use Value« vgl. Buxton, a.a.O., 429.

16 Horkheimer/Adorno, a.a.O., 109.

17 Corbett, a.a.O, 75.

18 Ebd., 76.

19 Ebd.

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd., 84.

23 Bezeichnenderweise firmierte die Händleranzeige der WEA Musik GmbH für das R.E.M.-Album »New Adventures In HiFi« im Branchenblatt *Der Musikmarkt* unter dem Leitmotto »New Adventures In Marketing«.

24 Im Fall von Nirvana und den nachfolgenden Grunge-Bands wurde die Etablierung ihrer Produkte als Millionenseller durch den Umstand erleichtert, daß die Ermittlung der *Billboard*-Charts im gleichen Jahr auf ein elektronisches Zählverfahren umgestellt worden war, das gegen Manipulationen durch Lobbyisten geschützt ist. Von dieser Entwicklung profitierten auch HipHop-Acts wie Ice Cube oder Country-Musiker wie Garth Brooks, die

plötzlich aus dem Nichts in die Top-Positionen aufstiegen. Unter den Bedingungen der zuvor gültigen Erhebungsverfahren, hätten diese Künstler mit den gleichen Produkten keine Chance im Chartssystem gehabt. In Deutschland zeichnete sich im Sommer 1996 eine analoge Entwicklung ab.

25 Corbett, a.a.O., 87.

26 Vgl. *Der Spiegel*, 36, 1996, 139.

27 Vgl. Burnett, a.a.O, 72 ff.

28 Vgl. Paul M. Hirsch: Processing Fads And Fashions – An Organisation-Set Analysis Of Cultural Industry Systems. In: Frith/Goodwin, a.a.O., 127–139, hier 130 ff.

29 Vgl. Richard A. Peterson/David G. Berger: Cycles In Symbol Production – The Case Of Popular Music. In: Frith/Goodwin, a.a.O, 140–159, hier 145 f. Dieses Problem macht zur Zeit der deutschen Plattenindustrie zu schaffen. Da die Umsatzzahlen stagnieren, wurde beim Kieler Institut für Psychologie und Sozialforschung (IPS) und der Gesellschaft für Konsumgüterforschung in Nürnberg (GfK) die sogenannte »Sleeper-Studie« in Auftrag gegeben. Die Untersuchung kommt zu dem Ergebnis, daß »auf dem hiesigen Verbrauchermarkt ein Umsatzpotential von fast einer Milliarde Mark« schlummert. *Der Musikmarkt*, 33, 1996, 28–29.

30 Das prominenteste Beispiel war natürlich die Erfindung des Rock'n'Roll. In einen saturierten Markt, dominiert von seichten Pop-Produktionen, die sich an die ganze Familie richteten, drangen ab 1955 zahlreiche Indie-Labels mit einer Musik ein, die plötzlich die Jugend als eigenständige Zielgruppe erschlossen. Da die etablierten Firmen den Rock'n'Roll als vorübergehende Modeerscheinung abtaten, kam es zu einer dramatischen Umverteilung der Marktanteile, einhergehend mit sensationellen Umsatzsteigerungen für die gesamte Branche. Allein die RCA bewies Weitblick, indem sie Elvis aus seinem Vertrag mit Sun Records herauskaufte, aber erst 1959 hatte sich die Lage wieder umfassend stabilisiert. Das gleiche Phänomen sollte sich später ansatzweise mit dem Aufstieg der Beatles oder der Punk-Revolte wiederholen – nur hatte die »Industrie« inzwischen aus den Fehlern der 50er Jahre gelernt. Vgl. Charlie Gillett: *The Sound Of The City – Die Geschichte der Rockmusik.* Frankfurt/Main (Zweitausendeins) 1978, hier 17–149. Originalausgabe: *The Sound Of The City*, New York (Dell) 1970.

31 Vgl. Peterson/Berger, a.a.O., 143–159.

32 Möglicherweise wird in naher Zukunft ein sechster Konkurrent hinzukommen, da zur Zeit das von dem Musikmogul David Geffen, dem Filmregisseur Steven Spielberg und dem Filmproduzenten Jeffery Katzenberg gegründete Label Dreamworks mit aller Macht auf den Markt drängt. Das eindrucksvollste Beispiel war der 50-Millionen-Dollar-Deal, mit dem Dreamworks den britischen Popsänger George Michael aus seiner vertraglichen Bindung an Sony Music kaufte. Vgl. *Der Spiegel*, 36, 139.

33 Vgl. Burnett, a.a.O, 53 f.

34 Eine Schlüsselposition nehmen in dieser Hinsicht die Vertriebe ein. In einem Riesenland wie den Vereinigten Staaten ist es bis heute nicht gelungen, ein effektives unabhängiges Distributionsnetz aufzubauen, so daß Kleinlabels schon auf dieser Ebene kaum eine Chance zur Unabhängigkeit haben, wenn sie am Geschäft teilhaben wollen. Deshalb ist es übrigens illusionär, die Geschäftspraktiken von Indies zu romantisieren. Gerade ihre schwache Position zwingt sie zu Selbsterhaltungsmaßnahmen, die oft aggressiver ausfallen als die einschlägigen Praktiken der Majors.

35 Die Fusion wird Ende 1996 aufgehoben.

36 Die sagenhafte Expansion der Musikindustrie ab 1955 hatte schon 1979 einen kritischen Punkt erreicht. Nachdem sich der weltweite Umsatz zwischen 1973 und 1978 noch einmal verdoppelt hatte, sanken plötzlich die Zahlen in England um 20 Prozent und in den USA um 11 Prozent. Vgl. Frith, a.a.O., 146. Erst 1985, als sich die CD etabliert hatte, wurden in den USA die Ergebnisse von 1978 wieder überboten, gefolgt von einer erneuten Verdopplung der Umsatzzahlen im Zeitraum bis 1992. Diese Entwicklung wird allgemein darauf zurückgeführt, daß die Musikindustrie ihre Back-Kataloge im digitalen Format recyceln und in der Zweitverwertung unter die Leute bringen konnte. Vgl. Burnett, a.a.O., 45 und 110. Aber 1995 betrug das Wachstum nur noch 2,2 Prozent. Vgl. *Der Spiegel,* 36,1996, 139. Das läßt sich möglicherweise mit einer Sättigung des Wiederveröffentlichungsmarktes erklären.

37 Vgl. Peterson/Berger, a.a.O.

38 Burnett, a.a.O., 108 *(Übers. d. Verf.).*

39 Der Trend von streng hierarchisch gegliederten Unternehmensstrukturen hin zu flexiblen, niedrigschwellig organisierten Units, die künstlich unter Konkurrenzbedingungen gehalten werden, drückt sich gegenwärtig auch in umgreifenden Umgestaltungsmaßnahmen innerhalb fast aller Major Companies aus. Das jüngste Beispiel war im Sommer 1996 die Aufsplittung von Sony Music Entertainment Germany in vier eigenständig geführte Unternehmensbereiche: Columbia, Epic, Sony Music Media und Mambo. In einer Erklärung zeigte sich Jochen Leuschner, Senior-Vizepräsident von Sony Music Entertainment Germany, davon überzeugt, daß Konkurrenz das Geschäft belebe und die Company so die Voraussetzungen geschaffen habe, »den Marktanteil des Unternehmens weiter profitabel zu steigern«. *Der Musikmarkt,* 33, 1996, 14.

40 Vgl. Frank, a.a.O., 15.

41 Horkheimer/Adorno, a.a.O., 118.

Annette Weber

Miniaturstaat Rave-Nation

Konservatismus im Kontext der Techno-Community



Nichts ist für die Rave-Community wichtiger als ihre eigene Größe. Das bewies nicht zuletzt eindrucksvoll die Love-Parade 1996. Aber obwohl Rave-Kultur Offenheit demonstriert und ein neuer Mainstream sein will, organisiert sie sich weiterhin wie eine Minderheit und beschreibt sich mit ausschließenden Begriffen: Nation, Tribe und Family. Die scheinbare Offenheit gegenüber dem Spiel mit Geschlechterstereotypen wird konterkariert durch eine »Girlie«-Ikonographie, die eher neue Grenzen verlegt. Und auch die Befreiung der Körper erweist sich zunehmend als die Verwirklichung von neuen Fitneßansprüchen. Was aussehen möchte wie eine Jugendrevolte, entpuppt sich als Anpassung an kontrollgesellschaftliche Regeln.

Die Party-Revolution

700 000 Leute wälzen sich über eine Straße, zwischendurch schieben Tieflaster mit lauter Musik vorbei, und selbst der Mann von der *Zeit* sieht sich genötigt, die Faust nach oben zu recken und »Weiter, weiter!« zu schreien. Um den kollektiven Orgasmus gehe es, wissen die vom *Spiegel*. Der DJ will ficken, wir wollen gefickt werden, und wenn alles vorbei ist, sieht man sich morgen wieder. Auf Arbeit.

Das war die Love Parade 1996.

Der Kulminationspunkt der Entwicklung einer Techno-Community, die sich im Jahr sieben der Parade den Titel »We Are One Family« gab. So also läuft das. Anonymer Sex mit einer nicht näher definierten Masse, und alle gehorchen den Befehlen des Plattenauflegers. Sexuelle Befreiungslüge goes Nineties. Die extra auserwählte »I'm too sexy for you all«-Fraktion auf den Wagen, das Techno-Fußvolk hinterher. Zwischendrin die reibungslose Synthese von Neuköllner Rudis-Reste-Rampe-Schnäppchen mit Mandelbrotmengen auf schwabbeligen Bäuchen und Hintern, türkisch-kreuzberger Jungs mit Adidas-Hosen zum an der Seite knöpfen und die verwirrten Späthippies mit ihren unsäglichen samtenen Narrenkappen. Bei der Beschreibung, um was es sich bei dieser Veranstaltung handle, versagten die Worte der MCs auf MTV: »Ihr habt was verpaßt, wenn ihr dieses Jahr nicht hier wart, ihr müßt nächstes Jahr kommen, es ist unbeschreiblich, so viele Leute.«

Bei der ersten Love-Parade von 1989 spielte die Präsenz, das Sich-Zeigen eine wichtige Rolle. 1996 sollte eine Jugendkultur in den öffentlichen Raum eingebunden werden, die keinen Anspruch auf Aussagen erhebt. Noch zwei Wochen vorher wurde beim Christopher Street Day darüber diskutiert, ob die bloße Präsenz von Lesben und Schwulen auf der Straße als Statement ausreichend politisch motiviert sei. Beim überwiegend heterosexuell geprägten Love-Parade-Umzug hingegen war das öffentliche Party-Feiern Aussage genug. Es reichte, daß sich junge Menschen auf der Straße zeigten, sexy waren und tanzten. Niemand mußte sich wegen umstürzlerischem Potential, revolutionärer Forderungen oder außergewöhnlicher Körperentäußerung Sorgen machen.

»Die Love Parade ist das wichtigste kulturelle Berliner Ereignis«, das war Konsens von Dr. Motte bis Diepgen. Geratet außer euch, aber bleibt auf der Spur! Man muß keinen faschistoiden Fackelaufzug in diesem Friede-Freude-Eierkuchen-Umzug sehen – einen Gang der revolutionären Jugend, die sich das System so nicht mehr gefallen läßt, aber auch nicht. Die Love Parade ist keine Demo, und das politische Potential beschränkt sich darauf, eine konsum-

freudige Generation von dynamischen KäuferInnen und DienstleisterInnen vorzuführen und ihrer selbst zu versichern.

Die Tanzgeneration verortet sich völlig außerhalb des realpolitischen Territoriums. Was die auf der Erde so machen, interessiert nicht, solange sie uns das Raven nicht verbieten (wie etwa in Großbritannien, wo repetitive Musik für mehr als zehn Leute illegal ist). Wenn die Sachzwänge, etwa in Form von Clubverboten und angedrohten Schließungen (wie in Berlin), dann doch vorbeischauen, antwortet die Szene mit schnellen Ortswechseln, der Undergroundtaktik des mobilen Clubs, oder setzt auf die Variante des kontrollierten Vergnügungsparks (Tresor-Techno-Tower). Das hier ist Paralleluniversum.

Sag Ja zu Techno: Sicherheitspartnerschaften

Wie wenig die Love Parade in das geläufige Raster jugendkultureller Großereignisse paßte, zeigte das seltsame Einvernehmen zwischen den Veranstaltern und den Berliner Autoritäten. »Wir wollen nicht gegen etwas sein, sondern für etwas«, erfüllte Dr. Motte in vorauseilendem Gehorsam die Forderung der Verteidiger des Status quo. Die Sicherheitspartnerschaft zwischen Veranstaltern und Polizei wurde vorrangig behandelt, und auch die TeilnehmerInnen zerrten sie immer wieder lobend hervor. Das Sich-die-Stadt-Nehmen, Den-Platz-Nehmen, Präsent-Sein, was einige Wochen vorher bei der Berliner Anti-Gelöbnis-Demo und beim Christopher Street Day Grundlage für Diskussionen war und vor allem bei ersterer zu heftigen Auseinandersetzungen mit der Polizei führte, war den Ordnungshütern bei den Love Paradlern kein Dorn im Auge. Auch, weil hier der Bulle, der Soldat, der Staatsmachtsträger als Techno-Tänzer mit zur großen Rave-Familie gehörte. Noch kurz zuvor hatten sich deutsche IFOR-Soldaten aus Kroatien bei *Frontpage* beschwert, daß sie keine Raves im Unterhaltungsprogramm vorfinden würden, wo doch von 600 Bundeswehrsoldaten 600 Techno-Familienangehörige seien.

Aber auch in bezug auf Techno und Drogen hat sich der Sicherheitsaspekt auffällig gewandelt. Hier werden von den Medien keine kleinen, bedrogten Kindermonster konstruiert, die auf E außer sich geraten, ihre Umwelt gefährden oder apathisch ihre Mitarbeit an der Gesellschaft verweigern. Wenn bei der Love Parade nach Aussage diensthabender Sanitäter mindestens ein Drittel der TeilnehmerInnen Ecstasy konsumierten, dann scheint es eingedenk der bekannten Sicherheitsmaßstäbe der Ordnungskräfte verwunderlich, daß befragte Polizisten vor allem den Aspekt der grinsenden, freundlichen, feiernden Gesichter lobend erwähnten. Die Gesellschaft, die Medien, die Sicher-

heitskräfte und Jugendfürsorger – ausgerechnet vor der Techno-Gesellschaft warnen sie nicht. Zwar ist im Zusammenhang mit E von der montäglichen Prüfungsunlust und den vereinzelten Krankheits- bzw. Todesfällen nach Mischkonsum zu lesen, dennoch erscheint die Droge vorrangig im Zusammenhang mit fröhlichen, vielleicht etwas zu hippeligen Menschen.

Ganz auf die Ebene gesellschaftlicher Akzeptanz wie zum Beispiel Prozac in den USA wird Ecstasy wohl nicht kommen. Aber im Zusammenhang mit einem kriminellen Milieu, das ansonsten hinter jeder Droge – außer Alkohol und Tabletten – vermutet wird, werden die E-UserInnen nicht gesehen. Jetzt, wo Heroin in Deutschland wieder mehr in Mode kommt, nachdem es in den letzten Jahren nicht nur Grunger, Rocker und Trainspotter, sondern auch die New Yorker Club-Szene und kalifornische Party-People pausenlos wegdrückten, läßt sich um so deutlicher erkennen, wie vergleichsweise wenig Ecstasy bislang zur Zielscheibe im Krieg gegen Drogen wurde. So war die Love Parade für Non-White-Marihuana-Dealer weitaus gefährlicheres Terrain als für die Tabletten- oder Pulver-Weiterreicher.

Die Drogenberater von »Eve and Rave« übernahmen bereits seit Jahren auf der Parade die Funktion der Stiftung Warentest, die die jeweiligen E-Trips prüfte, von Mischkonsum ab- und dem erhöhten Wasserkonsum zurieten. Selbst wenn es in diesem Jahr Probleme mit dem Stand gab, so läßt sich mit Bestimmtheit sagen, daß solche Möglichkeiten für einen Stoff-Check von Heroin, Speed oder LSD niemals in Erwägung gezogen würden. Ecstasy geht schon fast als lebensbejahende Droge durch. Ecstasy – die Droge, die Ja zu einem neuen, flexibilisierten Leben sagt.

It’s a group thang: Der Mainstream als Minderheit

Die Love Parade funktioniert als eine Bühne zur Schaffung des kollektiven Körpers. Aber an ihren verschiedenen Eingängen und Randzonen werden Zugangs- und Ausschlußkriterien der familiären Gemeinschaft ausgehandelt. Obwohl es sich um einen unhierarchischen, kollektiven Erlebnisraum handeln soll, treten Definitionsgeber hervor, die permanent damit beschäftigt sind, Schlußpunkte zu setzen, Bedeutung für den von Bedeutung noch unbesetzten kollektiven Körper zu produzieren. Und die grenzenlosen Familienmitglieder der Rave-Nation? Sind sie Opfer einer konservativen Repräsentations-Kampagne geworden? Oder sind sie nur deswegen so sprachlos, weil sie auch im Nicht-Raver-Leben eigentlich nichts sagen wollen, weil sie eh finden, daß alles ganz gut läuft?

Die Rave-Family ist nicht einfach vereinnahmt worden, es gibt keine schematische Polarität zwischen einem vereinnahmenden Subjekt und dem ferngesteuerten Viktimisierungsobjekt »Techno-Szene«. Die Szene bringt die Agenten der Vereinnahmung selbst hervor. Konsumismus ergänzt sich mit Repräsentanten-Ehrgeiz. Herr *Frontpage*, Jürgen Laarmann, erklärt in einem *taz*-Interview: »Die Love Parade lebt von ihrer Größe – die Idee von Love, Peace and Unity macht als Minoritäten- oder Avantgardegedanke keinen Sinn.« Wenn Laarmann als Sprachrohr der Techno-Community die Größe als Erfolgsgarantie benennt, ist klar, daß damit den Dominanzinteressen der MainstreamvertreterInnen Vorrang vor den Veränderungsvorstellungen von Minderheiten eingeräumt wird. Perfiderweise stützt sich jedoch das Erfolgskonzept der Vermarktung des Techno-Spirits auf die Nachahmung von Minderheitenstrukturen. Die ganze Corporate Identity der Techno-Jugendbewegung basiert auf einer Verklärung und Inszenierung als Minderheit.

Das läßt sich an der Differenz von Anspruch und Wirklichkeit des Stellvertretertums- und Kleinunternehmergebarens in der Techno-Community erkennen. Dort scheint ein bekanntes Zynismus-Spiel zu laufen. Low-Spirit- und *Frontpage*-Belegschaft oder Motte pflegen den Unternehmerwitz gealterter Jugendvertreter. Es handelt sich um Männer der ersten Stunde, die sich darauf berufen, Trendsetter zu sein, und daher auch das Recht haben, Geld mit »ihrer Erfindung« zu machen. Ganz entgegen einer Community-Idee, die sich selbst eine permanente Veränderung und Rotation verordnet, werden da Posten ausgelobt und Zuständigkeiten vergeben.

Die Diskussion über Umverteilung im HipHop-Diskurs der letzten Jahre vor allem hinsichtlich der immer bedrohlicher werdenden Situation von »black owned businesses« in den schwarzen Nachbarschaften werden ohne Not auf einen vollkommen anderen Warenkreislauf übersetzt. In Compton oder Inglewood etwa wurden so gut wie alle kleinen Geschäfte durch Supermarktketten ersetzt. Im Musikgeschäft floß die Millionen-Kohle, die schwarze Musiker einspielten, in die Taschen von weißen Unternehmern. Daher riefen AktivistInnen zur Unterstützung des »local grocery store« auf (solange er schwarz und nicht koreanisch war) und schritten zur Gründung von Black Labels. Solche Bemühungen wandten sich gegen ein weißes Establishment, dem daran gelegen war, schwarze Communities zu isolieren, unterzuversorgen und zu kriminalisieren und dennoch aus den verwertbaren kulturellen Leistungen (Entertainment und Sport) ungestört Profit zu schlagen. Die Techno-Community und ihr Umfeld sind von solchen fragmentierenden Ausbeutungsprozessen

selbstverständlich nicht betroffen. Trotzdem suggerieren die (Noch-)Kleinunternehmer, daß sie den bedrohten Zusammenhalt einer Techno-Familie von Techno-Selbstversorgern repräsentieren würden: Kauf deine Platten beim Techno-Plattenhändler, deine Klamotten bei der Techno-Designerin, deine Information beim Techno-Zine und dein Essen beim Techno-Imbiß.

Es wird so getan, als werde die marginalisierte Gruppe Techno-Community durch dieses Prinzip erhalten: statt »black owned«, »techno owned«. Daß hinter techno owned auch schon immer Sponsoren standen, die sich des kreativen Outputs der Community (Layout, Klamottendesign und Musik, plus natürlich Konsumverhalten) ohne Zuzahlung bedienen konnten, wird nicht kritisiert, sondern scheint allseits akzeptierter Bestandteil von Techno-Culture zu sein. An Philip-Morris-Minister für Nachtleben und Zukunft hatten wir uns ja auch schon gewöhnt. Und die Idee, westeuropäische Kids sich selbst als Minorität zu verkaufen, zahlt sich aus bei der »consumer generation«, die am Love-Parade-Wochenende pro Person mindestens 200 Mark ausgab. Sie erwarb damit den Mainstream als Minderheit.

Dennoch gibt es keinen Grund, sich vom Gesamtkomplex Techno-Community zu distanzieren. Jungle, Drum'n'Bass, House, elektronische Musik ohne Anfang und Ende bleiben weiterhin in vielen Fällen widerständig und kokettieren nicht mit dem Marktsegment Jugend und Sport. Aber letztlich könnte alles im schönen Land Techno auch als Beispiel für geglückte Einpassung stehen. Umgekehrt könnte wiederum alles, was wirklich verabscheuungswürdig, zynisch und eklig ist, auf einen freundlichen, kommunitären Kern verweisen.

Es existieren Bifurkationspunkte, an denen die Wunschmaschinen zu Erfüllungsmaschinen werden. Punkte, an denen Selbstbeschreibungen in einem spezifischen Kontext schließlich der Fremdbestimmung überlassen werden. Wo etwa von einem gesellschaftlich nicht mehr legitimierten Hedonismus im Club die einfache Wochenend-Streßabbau-Aerobic übrigbleibt. Diese Bifurkationspunkte, an denen Minderheiten zum Mainstream werden und der Mainstream minoritär erscheint, lassen sich an den Selbstbezeichnungen als Nation, Tribe oder Family aufzeigen.

Nations, Tribes and Families

Technomusik und Raves eröffneten ursprünglich durchaus neue Räume. Sie artikulierten den Wunsch nach der Überwindung von einschränkenden Normierungen und nach einem New Spirit, der über die Grenzen von Herkunft,

Geschlecht und Hautfarbe hinwegschreiten konnte. Rave sollte neue und »gerechtere« Kommunikationsformen verkörpern. DJs galten als Teil des Events und nicht als Macher im Star-Kostüm.

Nicht erst, seitdem die Techno-Community ihre gesellschaftliche Einpassung zuläßt und neue Hierarchien, Verteilungen und Autoritäten festlegt, finden sich allerdings Eigendefinitionen, die ihrer inhärenten Auflösungstendenz entgegengesetzt sind. So bezeichnet sich die Techno-Community als »Nation«. Gerade die Subalternen versuchten immer wieder, Begriffe wie Nation umgekehrt zu besetzen, um sich für einen Augenblick mit der Macht auf eine Stufe stellen zu können: Die prominentesten Beispiele sind sicher die verschiedenen Versionen von Black Nationalism. Die Techno-Nation agiert allerdings nicht »von unten« gegen eine Mehrheit und nutzt dabei deren Konzepte, sondern sie paßt sich der Form real existierender Mehrheitsnationen an. Nationen sind heute längst keine Fabriken mehr, die ihren in der Produktion Beschäftigten ein strenges und freudloses Disziplinierungsregime aufdrücken. Nationen funktionieren als im internationalen Wettbewerb stehende Unternehmen, in denen Produktion und Kosumption sich vermischen. Arbeit, Flexibilität, Identifikation und Spaß gehören zusammen, wobei die »Freiheit« der Individuen durch ein subtiles Kontrollregime beschränkt wird.

Ähnliche Widersprüche zeigen sich im übrigen auch in einem anderen »neuen Zusammenschluß«, der eine enge Beziehung zur Rave-Nation unterhält: in der Internet-Gemeinschaft. Auch dort geht es um die Herstellung eines grenzüberschreitenden, enthierarchisierten Raumes, der durch die Selbstbeschreibung als Cyber-Nation wieder geschlossen wird.

Die Dialektik von Offenheit und exklusiver Beschreibung läßt sich auch an dem der Nation beigestellten Begriff »Tribe« feststellen (das gilt erneut auch für die Internet-UserInnen, die sich gern als Cypertribes bezeichnen). Offenbar basiert dabei die Konstruktion der Gruppe auf dem Bild, das sich die Privilegierten von den »Anderen« machen. Die RaverInnen projizieren das kolonialistische Bild des edlen Wilden auf den kollektiven westeuropäischen Techno-Körper. Auf der Suche nach ursprünglicher Gemeinschaft, Ekstase und authentischer Erfahrung wird man bei den eigenen Bildern vom »anderen« fündig. Rausch und Ritual bringen den individualistischen Raver den Tribalisten scheinbar nahe, der Tanz-und-Drogen-Parcours wird zur Initiationsparty. Chic ist alles, was nach Bräuchen riecht: Tätowierungen, Piercing, Branding.

Die vollkommen unreflektierte Übernahme konservativer Zuschreibungskriterien bei der Promotion des Tribe-Gedankens erscheint dabei wie das Ticket

zum Gutmensch. Wer diese Bezeichnungen übernimmt, sieht darin ein Winke-Zeichen an neu gewonnene Brüder und Schwestern aus dem Global Village. Daß aber gerade in den Teilen der Erde, wo EuropäerInnen den »echten Zusammenhalt«, den »gesunden Stamm« oder die »funktionierende Familie« wähnen, solche Konstruktionen heftig umstritten sind, bleibt weiterhin ExpertInnenwissen. Überhaupt: Woher bezieht man denn diese astreinen Tribe-Glanzbeispiele? Es ist doch bekannt, wie problematisch die politische und ökonomische Situation, wie hoch die Arbeitsmigration, wie angespannt die ökologische Lage in den angeblichen Heimatländern der Tribes ist. Man weiß doch, welcher Multi seine Waren dort billigst produzieren oder sich Rohstoffe liefern läßt oder wie sehr durch »Entwicklung und Modernisierung« Gemeinschaftsstrukturen verändert und geschlechtsspezifische Rollenverteilungen noch repressiver gestaltet werden.

Dennoch begibt man sich sogar vor Ort auf die Suche nach den »anderen«. Wo die Nicht-Aussage »Party haben wollen!« steht, ist auch schon jemand da, der sagt, was »Party« ist: Luxusliner, »Airaves«, Parties auf Goa und Ibiza, die Wüste wummert hinter Las Vegas. Da ist das Angebot reichhaltig. Am besten klappt der Klassenausflug, wenn sich alle schon zum Reiseantritt treffen und per Airave eine Insel der Ruhe und des Friedens anfliegen. Dort nehmen sie sich wie jede Hool-Gang oder jeder organisierte Familienverband das Recht auf authentische Nachbildung des Ursprünglichen, verbunden mit dem gewohnten Luxus der Ersten Welt. Natur und die Natürlichkeit der jeweiligen BewohnerInnen sind ein unerschöpflicher Rohstoff, der ihnen, die sie in den westlichen Industrieländern nur auf artifizielle Anlagen zurückgreifen können, ja auch zusteht. Natürlichkeit ist die vorindustrielle Authentizitätstugend, der Raver konstruiert sich als Einheit von Ethnologe, Kolonisator und Missionar. Wenigstens einmal im Jahr soll die Sehnsucht nach der eigenen Echtheit und Natürlichkeit gestillt werden. Wenn man die Rave-Reiseberichte aus Goa in *Frontpage* liest, so fühlt man sich an den befremdlich-erfreuten Ausruf »very ethnical« amerikanischer TouristInnen beim Indigena-Markt in Süd-Mexiko erinnert. Die Schuhlosigkeit bei ziemlicher Kälte wird dort für ein folkloristisches Markenzeichen gehalten.

Es klingt dann schließlich nur noch höhnisch, wenn sich ComputernetzlerInnen als Cybertribes bezeichnen oder ein Rave in England »Tribal Gathering« heißt. Durch die Zuschreibung wird der Rave zu Hause zum Naturerlebnis für die, die sich den ganzen Tag den Kopf mit Bildschirmstrahlen kaputtmachen lassen.

Ähnliches läßt sich auch über die wahnsinnige Idee sagen, sich selbst als »Family« zu bezeichnen. Um sich weiterer biologistisch definierter Loyalitäten versichern zu können, um sich nicht mehr im offenen System ständig wechselnder Gruppierungen und Sehnsüchte wieder und wieder neu definieren zu müssen, gründet man am besten eine Familie. Wer da erst mal drin ist, hat nichts mehr zu meckern. Schon gar nicht an den Vätern.

Denn »We Are One Family« rechnet als Motto für den nächsten Abschnitt der Techno-Community-Zeitrechnung mehr noch als Nation oder Tribe mit einem biologischen Zusammenschlußkriterium. Familie ist, zumindest in der westeuropäischen Geschichte, ein Begriff, der eng mit Repressions- und Ausbeutungsformen verbunden ist. Im Familiengedanken, wie er in seiner klassischen Vater-Mutter-Kind-Form gedacht wird, steckt ein Arbeitsteilungsbegriff, der auf Geschlechterhierarchie basiert. Die Frau wird als natürliche »andere« definiert, die keine rationalen Fähigkeiten besitzt und daher bewacht, kontrolliert oder, wie es heute noch heißt, »beschützt« werden muß.

Im bürgerlichen Familienbegriff findet die Aufteilung in privat und öffentlich statt. Der Mann vertritt die äußere Welt nach innen und ist der Repräsentant der kleinsten Zelle des Staates nach außen, während die Frau die Zierde des Hauses ist, die sich vor allem schön und fügsam zur Freude des Hausherrn bereitzuhalten hat – das alles wird in diesem Begriff perpetuiert. Nicht zuletzt ist Familie natürlich selbst Garant für den Staat und den reibungslosen Ablauf kapitalistischer Produktionsprozesse.

Das, was im alltäglichen Arbeits- und Alltagsleben der »raving society« wahrscheinlich gar nicht so viel Bedeutung hat und vor allem in den Utopien einer hedonistischen Tanzgesellschaft kontraproduktiv wirken würde, hat Konjunktur in der Selbstdefinition als »Family« mitsamt der dazugehörigen Image-Bestückung. Die Reproduktionspflicht des Frauenkörpers wird beibehalten. Wobei unter Reproduktion hier nicht Fortpflanzung, sondern Aufbau, Unterstützung und Nicht-Infragestellung der Metaphern des Maskulinen verstanden wird. Es geht hier nicht um selbstbestimmte Körperausschmückung, sondern um das Ausfüllen einer sexistischen Vorlage.

Familiäre Geschlechterrollen

Entsprechend hat die Techno-Szene auch im Bereich von »sexual politics« mehrere Bewegungen durchlaufen und befindet sich im Augenblick bei der Rückbesinnung auf tradierte Körper-Muster. Vom eher androgynen Ideal der RaverInnen, die vorwiegend mit Tanzen beschäftigt waren und ihr Äußeres

nach Kriterien ausrichteten, die mit der Tanzbewegung in Zusammenhang standen, geht die Bewegung etwa zum Ideal der Tokyo-Ghetto-Pussy-Girlies. Mädchen mit riesen Rehaugen, festen Kugelbrüsten und kleinem, biegsamem Hardbody (remember Bret Easton Ellis, Madonna und Manga-Comics) sind zum Weiblichkeitsideal der Mainstream-Techno-Szene geworden. Das Androgynie-Ideal beispielsweise von *i-D*-Covern oder Wolfgang-Tillmans-Fotos verpufft in der realen Hennes-&-Mauritz-Entsprechung. Wo sich *i-D* vor Jahren noch die Vorbilder für die eigenen Modestrecken auf der Love Parade holen konnte, war bei der Love Parade 1996 die Erfüllung eines H&M-Girlie-Diktats angesagt. Was in *i-D* noch als ironische Distanzierung zu weiblichen Festschreibungskriterien erscheinen mochte, löst sich bei Groupie De Luxe und Love-Parade-Girlies in ein unkritisches Unterwerfen unter die Diktate auf. Nicht die Riot-Grrrl-Taktik des Zurückeroberns fremdbestimmter Zuschreibungen, sondern die Einlösung patriarchal-maskulinistisch dominierter Geschlechterphantasien steht bei der Rave-Nation auf dem Programm.

Sexyness wird nach mager-süß-handlich und muskulär-cool-dominant aufgeteilt und erlaubt Überschreitungen nur dort, wo sie deutlich als solche gekennzeichnet sind. Das Tollste am Raven sei die irrsinnig liebevolle, touchy Gemeinschaft, ist von verzückten Seligen zu erfahren. Die »revolutionäre« Vorstellung, daß man auf Raves sexy aussehen könne, ohne zur Anmache einzuladen, scheint allerdings im Kontext von Girlism fragwürdig. Im Buch *Techno* (Philipp Anz und Patrick Walder [Hg.]: *Techno*, Zürich 1995) äußert sich unter der Rubrik Mann/Frau/Geschlechter die Mehrheit dahingehend, daß Techno für Jungs eine Möglichkeit ist, sich zu öffnen, aus sich rauszugehen, Zärtlichkeit zu entdecken. Eine der Befragten erwähnt, daß damit ein Anspruch an Frauen einhergeht, den ganzen Ansturm auffangen zu müssen: »Manchmal ist ihre körperliche Präsenz dann unheimlich stark, und sie belastet mich. (...) Es ist wie eine Verbrüderung auf Droge, und das gefällt mir nicht.« Daß für die Verschwesterung das »beruhigende Wissen« gilt, daß das ja nichts mit Sex zu tun hat, macht nur einmal mehr klar, wie wenig aufgelöst die Rollen sind. Hier sind lesbische Frauen potentiell bedrohlicher als heterosexuelle Männer.

Bereitwillig wird ausgeblendet, auf welche Realität die Wunschproduktion nach der Auflösung von fixierten Rollenverständnissen trifft. Diese Realität ist nämlich unverändert patriarchal bestimmt und definiert deutliche Grenzen von Sexyness. »Klar ist es immer noch ein Spiel, man flirtet mit Wörtern und mit den Augen, aber es gibt kein Ziel mehr. Die Männer wollen nicht mehr

unbedingt etwas von dir – es geht darum, sich zu amüsieren.« (Melanie) Ob die in der Tat freundlicheren Umgangsweisen bei Raves der Entdeckung der Verletzlichkeit des eigenen Körpers geschuldet sind oder dem Umstand, daß – entgegen der *Frontpage*-Phantasie – Ficken auf E gar nicht so einfach ist: Wir wissen es nicht.

Darüber hinaus gibt es bei Raves ein plakatives »doing gender«, wie es in ähnlicher Form in vielen Chat-Channels des Internet existiert. Hier sind es vor allem Männer, die anfangen, Röcke zu tragen, dort sind es Männer, die sich als Frauen ausgeben. (Frauen wechseln ihre Hülle auffällig seltener, im Netz und auf den Raves.) Daß dies dennoch kaum mit der Auflösung von Geschlechtergrenzen einhergeht, ist im Alltag zu erfahren. Nur die deutlich sichtbare und kostümische Überschreitung wie etwa durch Drag Queens ist erwünscht, nicht aber die Auflösung eines Essentialismus, der biologisches Geschlecht mit sozialem in eins setzt. Es werden nämlich genau die Attribute als Zeichen des jeweils anderen Geschlechts zitiert, die der Einlösung und nicht der Auflösung der Gleichung Sex = Gender dienen.

Auch wenn die benutzten und dargestellten Weiblichkeitsattribute im Reich der Barbie-Unwirklichkeit angesiedelt sind, wird die Rückbindung an real existierende Körper verlangt. Auf der Love Parade kann man demnach die umgekehrte Entsprechung dessen erleben, was von Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* beschrieben wird: »Das Scheitern, real zu werden und das Natürliche zu verkörpern, ist eine konstitutive Verfehlung aller Inszenierungen der Geschlechtsidentität. Von daher das subversive Gelächter im Pastiche-Effekt jener parodistischen Verfahren, die das Original, das Authentische und das Reale selbst als Effekt darstellen. Ein Verlust der Geschlechternormen hätte den Effekt, die Geschlechter-Konfiguration zu vervielfältigen, die substantivistische Identität zu destabilisieren und die naturalisierten Erzählungen der Zwangsheterosexualität ihrer zentralen Protagonisten ›Mann‹ und ›Frau‹ zu berauben.«

Familie definiert die ausschließende Gruppenidentität biologistisch. Dadurch wird das »andere« entweder zum gebändigten Mitglied oder zur zu bekämpfenden Bedrohung der heiligen kleinen Gemeinschaft. Die »great collective identities« (Dick Hebdige) sind die alten geblieben, und ganz smooth und unzynisch reiht sich die Rave-Nation wieder ein.

Körperpolitik: Die Erschaffung des kontrollierten Lustprinzips

Der kollektive Rave-Körper ist also eine Nation der Ersten Welt, ein hierarchisch geschichteter Mainstream ohne wirkliche Heterogenität. Er wird allerdings exklusiv zusammengeschweißt durch die Vorstellung, er sei selbst eine Minderheit oder ein initiierter Tribe. Seine familiäre Struktur sorgt dafür, daß Geschlechterrollen nicht wirklich angetastet werden. Aber, wie bereits erwähnt, muß die neue Nation auch dafür sorgen, daß ihre Individuen das richtige, kontrollierte Gleichgewicht finden zwischen Hedonismus und Arbeitsmoral. Der persönliche Körper ist also ein weiterer Bifurkationspunkt der Technowelt. Er wird heute zum Objekt von strikten Fitneßansprüchen. Dem hedonistischen Genuß-Konzept des frühen Techno folgt das Ideal der ewigen Baustelle, die aus dem verläßlichen Kapital Körper das Möglichste zutage fördern soll.

Der kollektive Körper im E-Werk erscheint wie bei einer Doppelschicht im Höchstleistungstempo. Der Körper wird zur Sportmaschine und erzeugt das Produkt Tanz. Bei den klassischen Techno-Tänzen orientierte sich die Bildersprache der Armbewegungen an industriellen Arbeitsprozessen oder an den maschinellen gestischen Systemen, die wir etwa von Kraftwerk kennen. Ausgerechnet 1996 tauchen diese Tanzformen aus einer Zeit, als Techno noch mit »kkk« geschrieben wurde, wieder auf. Das könnte auf einen Retro-Hype hindeuten, aber auch auf das Wiedererwachen der Big-Gabber-Nation.

Offenbar steht eben nicht mehr rauschhaftes Körpererfahren, sondern Körperkontrolle und Leistungssteigerung im Vordergrund. Ellen Alien gibt mittwochabends Aerobic-Klassen im E-Werk. Ein Sanitäter der Love Parade berichtet im *Spiegel*, wie ein junger Mann seinen Blutdruck überprüfen läßt, um abchecken zu können, wie viele Pillen und Körperdrehungen noch drin sind bis zum großen Abklapp. »Zurück in die Technoschlacht«, kommentiert der *Spiegel*, »heute ist er unverwundbar.« Raves nähern sich wie viele neue Sportarten (Trekking, Triathlon, Bungee-Springen, Freeclimbing usw.) einem ständigen Anspruch an körperliche Höchstanforderungen in der Freizeit. Um den individuellen Körper in den Körper der Nation einzupassen, muß es ein fitter, schöner, junger Körper sein. Es geht dabei nicht darum, ob dieser Körper tatsächlich jung ist, es geht darum, ob er so aussieht. Die Diskussion, wann der erste Nose Job, das erste Face Lifting anstehen, wird in den USA bereits von Courtney Love über Madonna bis zur x-beliebigen Schwulenbar in West Hollywood geführt. Dahinter verbirgt sich die Frage, wer als tragfähiges Gesellschaftsmitglied akzeptiert und wer in Zukunft aussortiert wird.

Die permanente Körperkontrolle wird jedoch nicht mehr als Disziplinierung erfahren. Die Arbeit am Körper – die erhöhte gesellschaftliche Anpassungsleistung und freiwillige Leistungssteigerung – ist nicht als Tribut an eine veränderte, dynamischere, flexiblere Kontrollgesellschaft erkennbar. Das Lustprinzip wird nicht mehr von einem Realitätsprinzip begrenzt, das Lustprinzip bringt die Kontrolle selbst hervor. Der anscheinend größer gewordene Spielraum, in dem selbstbestimmt getanzt, gefeiert und gesurft werden kann, bildet neue innere Grenzen aus.

Universelle Ansprüche

Die exklusiven Zutrittsbedingungen zur Rave-Welt als auch zum Internet ähneln denen der Nation. Obwohl Verbrüderung und Verschwesterung auf dem Programm stehen und jeder zum Mitmachen aufgefordert wird, benötigt man zur Teilnahme ein teures Rave-Ticket, 200 Mark zum Verprassen, Telefonzugang oder ein Modem, kurz: Geld. Daß diese Bedingungen nicht einmal zehn Prozent der Weltbevölkerung erfüllen, interessiert für die Debatten über Offenheit und Demokratisierung überhaupt nicht. Im Gegenteil: Die Dialektik von Offenheit und Exklusivität der Rave-Nation verträgt noch eine weitere Drehung. Die scheinbare Offenheit wird konterkariert vom Selbstverständnis als Nation. Die Nation wiederum formuliert universelle Ansprüche: Sie fordert beispielsweise die »raving society«. Denn aus dem eigenen Dorf wird ständig ein Repräsentationsanspruch für das Global Village gebastelt.

Während der Mainstream Minderheit spielt und trotzdem Universalitätsansprüche nicht aufgibt, kritisieren insbesondere »minoritäre« Zusammenhänge mit ziemlicher Schärfe ihre eigenen Verallgemeinerungsträume. Besonders stark wurde diese Kritik in der feministischen Diskussion der letzten Jahre artikuliert. Die Unterscheidung zwischen realen und imaginierten Gruppen, die bei der Kritik am universalistischen Repräsentationsanspruch der weißen Frauenbewegung erörtert wurde, bietet sich dabei auch für die Analyse der Gruppenmodelle und Repräsentationsansprüche von RaverInnen und NetzlerInnen an. Die Mobilisierungskategorie »raving society« könnte durchaus nützlich sein, wenn man ihre imaginäre Qualität weiter mitbedenkt. Das würde aber zunächst die ständige Kritik an den Identifikationsvorlagen und Ausschlußkriterien der realen Gruppe RaverInnen bedeuten, die den Vertretungsanspruch übernimmt. Wie, so lautete ja in der Frauenbewegung die Frage, läßt sich ein politisches Potential definieren und mobilisieren, wenn sich jegliche Gruppierung auf eine homogene Identitätsvorlage beruft, die in

Wirklichkeit bruchstückhaft und ausdifferenziert ist? Wenn also von der »Gruppe der Frauen« als solcher nicht gesprochen werden kann? Eine Spezifizierung der Gruppe sowie der Orte, von denen aus gesprochen wird, ist auch im Bezugsrahmen Rave und Netz sinnvoll. Eine Distanzierung von Vereinnahmungsparolen wie »Wir sind eine Familie« müßte mit einer Differenzdebatte einhergehen, bei der zu klären wäre, was mit der universalistischen Gruppenphantasie »Raver/NetzlerInnen« eigentlich mobilisiert werden soll. Der Fehler der dominanten weißen, US-amerikanischen und europäischen Frauenbewegung, eine imaginäre als reale Gruppe auszugeben, wird augenblicklich von Rave- und Internet-Society wiederholt.

Aber all diese Diskussionen finden unter Internet-UserInnen und RaverInnen überhaupt nicht statt. Dominanzstrukturen werden nicht verhandelt: Es wird weiter suggeriert, die Zusammenschlüsse setzten sich aus allen denkbaren Bevölkerungsgruppen zusammen. Die Exklusivität wird vorwiegend als technisches Problem beispielsweise des Nichtzugangs zu Telefonanschlüssen gesehen. Im Reader zum Amsterdamer »Next Five Minutes«-Treffen (*http://www.is.in-berlin-de/~pit/ZKP/000.html*) von Anfang des Jahres 1996 wurde gemäß der essentialistischen Utopie-Entwürfe vor allem der freie Zugang zu Bildung, Information und dem Netz gefordert. Nur so könne eine demokratische, heterogene Matrix hergestellt werden. Ist es naives Wunschdenken oder eine Science-fiction-Phantasie, die hier verkennt, was durch die Monopolisierung von Information durch die Multis, die Transformation von Bildung in Waren, durch Entdemokratisierung (was auch immer Demokratie im Netz sein soll) und Homogenisierung täglich erfahrbar wird? Ist es eine Strategie der Selbstberuhigung, mittels derer sich die Netz-Community ein Bild von sich macht, das bei gegebener Entwicklung nicht mal ansatzweise mit der Wirklichkeit übereinstimmen wird?

Die Verallgemeinerung der eigenen Erfahrung der Internet- und Rave-Nations kann als naive Verkennung der Tatsachen oder als kalkulierter Weltherrschaftsanspruch gelesen werden. Aber ganz offenbar ist wieder einmal weiß, männlich, westlich zum Synonym für hier, jetzt und Norm geworden.

Christian Höller

Widerstandsrituale und Pop-Plateaus

Birmingham School, Deleuze/Guattari und Popkultur heute*



Die Subkulturforschung des Birminghamer Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) orientierte sich in ihren Anfängen besonders am Klassenmodell. Diese Arbeiten waren bahnbrechend, da sie der Popkultur erstmals einen sozio-politischen Ort zuwiesen. Allerdings haben sich die Klassengegensätze mittlerweile stark verschoben. Neue gesellschaftliche Unterteilungen sind ihnen zur Seite getreten. Die französischen Denker Gilles Deleuze und Félix Guattari trugen mit ihrer Theorie eines gesellschaftlichen Feldes, das von Rissen und Linien durchzogen ist, diesen veränderten Verhältnissen Rechnung. Konfrontiert man Subkulturforschung und Plateau-Analyse, ergibt sich die Möglichkeit einer realistischen Beschreibung der aktuellen »Pop-Formation«.

1. Die Pop-Formation

Wenn ich im folgenden eine Geschichte über die Pop-Kultur der letzten zwanzig Jahre erzähle, so erfolgt dies unter einer doppelten Voraussetzung. Zum einen ist diese Geschichte zugegebenermaßen recht wüst konstruiert und wird von relativ selektiven Verbindungen gespeist. Zum anderen sollen aber gerade diese illegitimen Verknüpfungen ein paar relevante Merkmale dieser Kultur – oder zumindest des Diskurses darüber – erkennen lassen. Ich möchte zwei Diskursstränge auf ihre Relevanz für die Gegenwart hin untersuchen, ihre noch aktuellen Bausteine aussortieren und auf heutige Fragestellungen bezogen rekombinieren. Gerade weil es immer unmöglicher erscheint, im weit verzweigten Pop-Geflecht dieser Tage – von selbstgebastelten Sound-Mystiken bis zu akademischen Institutionalisierungen – so etwas wie Überblick zu bewahren, halte ich es für angebracht, das heutige Stimmengewirr zu historisieren.

Woher rührt das gegenwärtig geradezu explodierende Interesse an Pop nicht zuletzt auf High-Brow-Niveau? Ich spreche von Universitäten, kulturwissenschaftlichen Lehrgängen, Kunstinstitutionen, Publikationen (Großausstellungen wie »NowHere« im Louisiana-Museum, Dänemark, im Sommer 1996; Einrichtungen wie das Depot in Wien; zwei Bände *Kunstforum* zum Thema »Pop« im Sommer/Herbst 1996 u.v.a.m.), ganz zu schweigen von der »Feuilletonisierung« in Tageszeitungen. Eine pessimistische Antwort, die vielfach zutreffen mag, heißt: Selbst-Revitalisierung, Krisenmanagement, Anbiederung an neue Publikumsschichten. Die optimistische Antwort, die mir persönlich sympathischer ist: Pop meint immer noch - vielleicht sogar heute mehr denn je – diejenige Form von kultureller Artikulation, in der ein umfassendes Set von Widersprüchen mit größtmöglicher affektiver Intensität und vergleichsweise hohem Publikumsbezug ausgetragen wird. Und an diesen Widersprüchen – ich denke an ökonomische Aussichtslosigkeit, Kampf gegen soziale und politische Kontrolle, Geschlechterkämpfe, Anti-Rassismen, Generationskonflikte usw. – kommen auch Universitätsinstitute und Kunsteinrichtungen, die irgendeine Beziehung zur Gegenwartskultur aufrechterhalten möchten, nicht vorbei.

Wenn ich in der Folge von Pop spreche, so meine ich damit nichts objektiv Theoretisierbares, sondern ein extrem offenes Terrain. Eine »kulturelle Formation«, die ein labiles Konglomerat aus Musik, Kleidung, Filmen, Medien, Konzernen, Ideologien, Politiken, Szenebildungen usw. darstellt. Und die so diffuse Inhalte wie Jungsein, Marginalisiertsein, alltägliche Machtkämpfe, politische Auseinandersetzungen, sexuelle Konflikte, Probleme von Ethnizität, Zukunftsaussichten, schließlich die ganze Palette von Pubertäts-, Jugend- und Lebens-

bewältigung bearbeitet. Ökonomisch kanalisiert wird diese Formation über eine massenmediale Vermarktung, durch die all diese Widersprüche und disparaten Momente für eine relativ große, nicht-elitäre Menge abrufbar und erfahrbar werden. (Daneben existieren natürlich zahlreiche Nischen und Teilöffentlichkeiten, die hier nicht gesondert angesprochen werden.) Die so umrissene Pop-Formation stellt ein kulturelles »Territorium« dar, auf dem die genannten Themen, daran gekoppelte Aussageweisen, Stile und Innovationsstrategien erprobt, verworfen, wiederaufgegriffen und recyclet werden. In seiner prinzipiellen Offenheit ist es gut darauf vorbereitet, stets neue Widersprüche in solche Umgestaltungen miteinzubeziehen.

Die Pop-Formation wäre dieser Geschichte zufolge ein ästhetisches, soziales und politisches Modul im gesamtgesellschaftlichen Funktionieren. Ich sage »Funktionieren«, weil im selben Zug, in dem Pop soziale, sexuelle, ethnische Reibungen aufgreift und thematisiert, immer auch ein wenig zum besseren Ablauf des gesellschaftlichen Gesamtbetriebs beigetragen wird. Pop markiert lautstark und emotional wie kaum ein anderes Medium diverse Störmomente und hilft im gleichen Augenblick mit, besser mit ihnen auszukommen. Pop organisiert zwar keine Versöhnung, ermöglicht jedoch, sich für die Dauer eines Power-Akkords, eines Riddims oder eines Sequenzer-Loops kurzfristig über Störungen hinwegzusetzen. Anders herum: So eingängig und energiebündelnd ein Stück wie Trickys »Black Steel« – eine entfernte Cover-Version von Public Enemys »Black Steel in the Hour of Chaos« – auch klingen mag, so sehr haften ihm doch die Spuren vielfacher – gegenüber der »Vorlage« verschobener - Störmomente an: soziale Kontroversen (schwarze Einwandererkinder gegen staatliche Verpflichtungen; der alltägliche Rassismus in Großbritannien), technische Streitfragen (Gitarren gegen Dancefloor), stilistische Überschreitungen (die rockartige Überarbeitung eines HipHop-Stücks) oder die Überwindung von Geschlechterrollen (die Frauenstimme von Martina singt bei Tricky den »maskulinen« Inhalt).

2. Der soziopolitische Ort von Pop

Wie läßt sich die bisher umrissene Pop-Formation adäquat beschreiben? Folgt man der vorgeschlagenen Route, nämlich Pop als ästhetisch-soziopolitisches Modul in einem gesamtgesellschaftlichen Getriebe zu betrachten, so läßt sich das Problem ein wenig präziser formulieren. Woher kommt eigentlich die Idee, daß Pop-Kultur so etwas wie einen sozialen Ort habe oder ein politisches Potential besitze? Daß Pop so etwas wie Widerstand gegen eine herrschende

Ordnung sei? Eine Antwort auf diese Fragen – und damit komme ich zum ersten großen Diskursstrang, den bereits der Titel ankündigt und der meiner Ansicht nach eine zentrale Rolle in der historischen Erzählung über Pop-Kultur spielt – gibt die Birminghamer Subkulturschule, die zu Recht als Wiege, wenn nicht gar als Kindergarten der Cultural Studies gilt.

Das Birminghamer CCCS – das Center for Contemporary Cultural Studies – leistete in den siebziger Jahren die erste großangelegte akademische Bearbeitung von Pop als Studium einer materiellen, im Populären (im Gegensatz zum Elitären) verankerten Kultur. Die produktivste Phase erlebte das CCCS unter der Leitung des »jamaikanischen Kosmopoliten«[1] Stuart Hall. Zu den wichtigsten Arbeiten des Centers gehören heute legendäre Sammelbände wie *Resistance Through Rituals* (1975), *Working Class Youth Culture* (1976), *Women Take Issue* (1978), *Culture, Media, Language* (1980) oder *The Empire Strikes Back* (1982).

Der Zugang zu Pop wurde am CCCS darüber gesucht, daß man untersuchte, wie Jugendkulturen sozial und semiotisch situiert sind. Als zentral betrachtete man die Opposition zwischen einer dominanten Kultur und sub- bzw. gegenkulturellen Praktiken.[2] Jugendkulturen, so der Entwurf, seien als soziale Widerstandsformen zu begreifen, als aktive wie passive Kampfansagen an die jeweils vorherrschende kulturelle Norm. Die Kampfmedien – so die zweite große These – bestünden aus den symbolischen Instrumenten von »Stil« oder »Stil-Ritualen«. Untersucht wurde schließlich – mit unterschiedlichen individuellen Vorlieben – das ganze Spektrum britischer Jugendsubkulturen der Nachkriegszeit: Tony Jefferson schrieb über Teddy Boys, John Clarke über Skinheads, Dick Hebdige widmete sich den Mods und Rastas, Paul Willis arbeitete über Motorrad-Rocker und Hippies, Angela McRobbie fragte nach der merkwürdigen Absenz von Frauen sowohl in Subkulturen als auch in Subkulturstudien.[3]

All diese akribischen Feldforschungen orientierten sich an einer geradezu essentiellen Kategorie von Jugend, die sozial in zwei Richtungen abgegrenzt wurde. Zum einen standen Jugendkulturen generationsspezifisch der Kultur ihrer Eltern gegenüber, die damals fast immer zu den kulturellen Formen der Arbeiterklasse gehörte. Zum anderen befanden sich Arbeiter-Jugendliche und ihre Eltern gemeinsam in Opposition zur dominanten Kultur der Mittelklasse. Die Mods etwa signalisierten durch ihre exquisiten Anzüge, Parkas und italienischen Scooter soziale Aufstiegsambitionen und distanzierten sich so von ihrer Elterngeneration, die wohl ein Leben lang »working class« bleiben würde. Wochentags mußten sie aber selbst ihren schlecht bezahlten Beschäftigungen

nachgehen und fanden sich in dieselben institutionellen Apparate wie ihre Eltern eingespannt. Auf dieser zweiten Achse opponierten Eltern und Jugendliche gemeinsam gegen Ober- und Mittelschichtkultur. Pop war demzufolge die musikalische Artikulation dieser zweifachen Opposition: gegen die spießigen Eltern, gegen den »gemainstreamten« Durchschnittsbürger: »People try to put us down/Just because we get around/Things they do look awful cold/I hope I die before I get old. This is my generation.«

Selbstverständlich haben sich die Widersprüche seit den Zeiten von »My Generation« vervielfacht. Auch das Birminghamer CCCS blieb davon nicht verschont, ja, es gehörte vielmehr zu den ersten Diskursinstanzen, die registrierten, wie neben Generation und Klasse weitere Widersprüche aufzubrechen begannen: Gender, sexuelle Orientierung, Ethnizität, um nur die wichtigsten zu nennen.

Aber was fehlt dem bisher skizzierten Modell, um Pop-Kultur über die zentralen Kategorien Jugend und jugendkultureller Widerstand, die so uneingeschränkt heute nicht mehr gelten, hinauszuführen? Wie lassen sich die neben Generation und Klasse zutage getretenen Widersprüche an die Pop-Formation rückkoppeln? Man benötigt also eine allgemeinere Anleitung, wie das Wechselspiel von Stabilisierung und Destabilisierung kultureller Formationen, von Fixierung und Verunsicherung der Pop-Kultur durch soziopolitische Mikrowidersprüche funktionieren könnte.

3. Pop-Plateaus

Etwa simultan zu Stuart Hall und seinem Team arbeiteten in Frankreich der Philosoph Gilles Deleuze und der »Schizo-Analytiker« Félix Guattari an einer allgemeineren Widerstandstheorie für westliche Gesellschaften. In ihren Büchern *Anti-Ödipus* (1972), *Kafka. Für eine kleine Literatur* (1975), *Rhizom* (1976) und dem Hauptwerk *Tausend Plateaus* (1980) zeichneten sie eine Kartographie oppositioneller Mikropolitik – also einer Politik der unterschwelligen (subkulturellen) Strömungen. Diesem Projekt gaben sie unzählige Namen, »Popanalyse« war einer davon.[4]

Natürlich läßt sich das Konvolut von Deleuze/Guattaris Themen und Thesen nicht auf Pop oder spezifische Musikstile beschränken, obwohl Musik – von der modernen E-Musik, dem afro-amerikanischen Blues bis zu Patti Smith – in ihren Büchern recht prominente Auftritte feiert. Aber immer wieder taucht bei ihnen das Motiv der widerständigen Massen und des Populären auf. Ihre Theorie will auch ganz sicher kein Modell oder Abbild von irgendetwas

(z.B. Pop-Kultur, Jugendkultur oder sozialem Widerstand) sein. Eher noch läßt sie sich als pragmatische Anleitung zu anti-hierarchischen Artikulationen lesen.

Solche Artikulationen, die immer ein Begehren, ein Aufbegehren gegen die herrschenden Mächte und Ordnungsprinzipien transportieren, breiten sich – im Gegensatz zu linearen oder dialektischen Entwicklungen – auf sogenannten Plateaus aus. Es handelt sich um »zusammenhängende, in sich selbst vibrierende Intensitätszonen, die sich ohne jede Ausrichtung auf einen Höhepunkt und ein äußeres Ziel ausbreite[n].« (*TP* 37) Diese Zonen, die durch »äußerst feine unterirdische Stränge« (ebd.) mit anderen Zonen verbunden sind, widerstreben also per se einer hegemonial gesetzten und hierarchisch geordneten Hochkultur. Die Pop-Formation als vielschichtiges Gefüge im beschriebenen Sinn läßt sich als plateauartige Zone oder Mannigfaltigkeit beschreiben.

Deleuze und Guattari erfreuen sich im Cultural-Studies-Feld einer ständig wachsenden Popularität. Die zahlreichen Anwendungen verdeutlichen, daß ihre Theorie nicht auf bestimmte historische Phänomene beschränkt bleibt, sondern recht beliebig mit individuell favorisierten Lieblingsthemen gekoppelt werden kann.[5] Aus diesem Grund möchte ich auch keine zwingende Relevanz von Deleuze und Guattari für die Pop-Kultur behaupten, sondern mich einfach selbst selektiv bei ihnen bedienen (eine Methode, die die beiden selbst konsequent vorgeführt haben). Es lassen sich einige Schaltkreise aus D/Gs Ideen über Mikropolitik herauslösen und mit dem Subkulturansatz zusammenschließen, so daß dieser eine adäquate Ergänzung erfährt. (Im D/G-Jargon: »maschinelle Synthesen«, »konnektive« und »disjunktive«, über die sich vielleicht so etwas wie ein Relais der aktuellen Pop-Kultur konstruieren läßt.[6]) Will man die Pop-Formation mittels einer Kombination von Birminghamer Subkulturschule und Deleuze und Guattari beschreiben, so muß man sich zunächst einige ganz entscheidende Differenzen der Ansätze vergegenwärtigen. Aber gerade diese Differenzen machen die Konfrontation produktiv und aufschlußreich.

4. Zwei Gesellschaftsmodelle

Ein erster Unterschied ergibt sich aus dem verwendeten Gesellschaftsmodell. Für den Subkulturansatz stand lange außer Zweifel, daß die britischen Jugendkulturen der Nachkriegszeit klassenmäßig fundiert seien. Jugendkulturen, so das damalige Credo, müsse man verstehen als »Antworten auf die Probleme, die das Netzwerk der bourgeoisen Institutionen stellt. Aber diese Antworten sind Antworten aus der Sicht einer Arbeiterklassen-Erfahrung mit diesen Institu-

tionen.« (Paul Corrigan & Simon Frith in: *RTR* 236) Die soziale Autorität der ideologischen Apparaturen Schule, Familie, Arbeit, Freizeit, Massenmedien, Polizei usw. – das, was seit Gramsci gemeinhin Hegemonie genannt wird – wurde von den Nachkriegsjugendkulturen nachhaltig in Zweifel gezogen, die damit auch auf die Grenzen des gesellschaftlichen Konsenses verwiesen.

Dieses orthodoxe Klassenmodell von jugendkulturellem Widerstand stimmte spätestens seit den Swinging Sixties nicht mehr. Und auch schon zuvor hatten sich klare Defizite dieses Modells gezeigt. So lautete eine der Hauptthesen von Dick Hebdige, daß mehr oder weniger alle britischen Subkulturstile seit den fünfziger Jahren sich im expliziten oder impliziten Dialog mit den schwarzen (westindischen) Einwandererkulturen herausgebildet hatten.[7] Nicht erst Punks mit ihrer Affinität zu Reggae, sondern schon die frühen Skinheads der sechziger Jahre kopierten westindische Einwanderer in Teilen ihrer Kleidung (Crombies-Hüte), in ihrem Slang und ihrer musikalischen Vorliebe für Ska. Subkulturelle Artikulation ging also immer schon über eine eindeutige Klassen-Fundierung hinaus und war wohl mehr eine »Synthese von Negations-, Adaptions- und Widerstandsformen«, nicht bloß einer ökonomisch homogenen »Stammkultur«, sondern auch »anderer Kulturen, die der Jugend nahestehen und spezifischer mit ihrer Situation und ihren Aktivitäten zusammenhängen« (Stuart Hall u.a. zitiert nach: *Hebdige* 55).

Einer solchen Aufsplitterung des Klassenmodells haben Deleuze/Guattari von Anfang an Rechnung getragen. Ihre Idee von Gesellschaft beruht auf einer anderen Metaphorik: nicht hierarchisch aufgetürmte Schichten, sondern ein ausfransendes Feld, das von verschiedenen Arten von Linien durchzogen wird (vgl. *TP* 266 ff.). Zunächst sind dies die harten oder molaren Linien. Sie teilen die Gesellschaft nach binären Gegensätzen wie Männer/Frauen, Inländer/Ausländer, Weiße/Schwarze und auch die da oben / die da unten (also nach Klassenunterschieden) auf. Sie kommen darüber hinaus in der technokratischen Arbeitsteilung oder der bürokratischen Kommunikationshierarchie zum Ausdruck. Schließlich verkörpern sie sich in Segmentierungen wie Familien, Schulen, Armeen, Berufen (*»Birth School Work Death«*, wie das bei der englischen Band The Godfathers einmal hieß). Daneben existieren jedoch weiche bzw. molekulare Linien, die selbst so etwas wie Risse in den molaren oder harten Linien sind: Aufweichungen von Geschlechterstereotypen; Klassen, die in Massen zerfallen; Auflösungen der Arbeitsteilung oder auch Neubildungen von hierarchieübergreifenden Gruppierungen. Auf die Musik bezogen, könnten z.B. das »Frau-Werden«, »Tier-Werden« oder »Maschine-Werden« von ehemals

männlich kodierten Stimmen und Ausdrucksformen – oftmals wiederkehrende Themen bei D/G – solche »Molekularisierungen« anzeigen.

Wenn nun eine weiche, molekulare Linie ein maximales Quantum erreicht, so können alle Segmentierungen »explodieren« und ansatzweise das erahnen lassen, was jenseits der herrschenden Gesellschaftsorganisation liegt. Sogenannte »Fluchtlinien« kündigen sich hier an: Ohne tatsächlich eine gegebene Organisationsform ein für allemal überwinden zu können, bilden Fluchtlinien diejenigen Potentiale und Ventile, die den Überdruck einer geschlossenen Segmentierung in eine noch nicht realisierte utopische Zukunft ableiten. Ohne tatsächlich neue, »positive« Inhalte zu setzen, markieren Fluchtlinien Brüche. An ihnen ist keine Rückkehr mehr zu den ehemals fixierten inhaltlichen Kodierungen von Mann/Frau, Arbeiter/Bourgeois, Weiße/Schwarze möglich. Vielmehr kündigt sich an diesen Brüchen eine neue molare Organisationsform des ganzen Systems an, ohne daß dessen Parameter bereits eindeutig festgelegt wären.

»Es heißt zu unrecht (vor allem im Marxismus), daß eine Gesellschaft durch ihre Widersprüche definiert wird. Das stimmt nur im großen und ganzen. Aus der Sicht der Mikropolitik wird eine Gesellschaft durch ihre Fluchtlinien definiert, die molekular sind. Immer fließt oder flüchtet etwas, das den binären Organisationen entflieht [...] – was man mit einem ›Sittenwandel‹ erklärt, Jugendliche, Frauen, Verrückte etc.« (*TP* 294 f.) Deleuze und Guattari siedeln also ihre Mikropolitik der subkulturellen Strömungen im immanenten Getriebe einer umfassenden Gesellschaftsmaschine an. Ökonomische Klassen oder in eingeschränktem Maße auch generationsspezifische Segmentierungen, wie sie für den Subkulturansatz entscheidend sind, machen nur einen Teil dieser Maschine aus, und zwar auf der Ebene ihrer harten, molaren Unterteilung. Daneben sind aber auch molekulare Linien und Fluchtlinien Bestandteile dieser Maschine. Diese sind den harten Linien nicht nachgeordnet, sondern immer simultan mit diesen vorhanden. So »fließen und sickern die Massen [das Populäre] unaufhörlich aus den Klassen heraus« (*TP* 291). Unterhalb der Klassen kommt es also zu variablen Bildungen von Massen – Umschreibungen von Teilgruppierungen, die sich der binären oder linearen Segmentierung der Gesellschaft widersetzen.

Was gesellschaftstheoretisch für die Beschreibung der Pop-Formation also relevant ist, sind die vielen lokalen Brüche – wie sie Deleuze und Guattari sahen – anstatt eines ökonomisch unterfütterten Hauptbruches – wie er für das Birminghamer Subkulturmodell noch maßgeblich war. Vielleicht läßt sich

dieser Unterschied mit den Erfahrungen des Mai ‘68 und der »linken« Enttäuschung über den orthodoxen Kommunismus in Frankreich erklären. Die Briten dagegen begannen erst langsam, die Vielzahl der sozialen Widersprüche auf Diskursebene zuzulassen bzw. nachzuholen. Mittlerweile geht die Abkehr der Cultural Studies vom Ökonomismus allerdings so weit, daß sogar die geographische – ganz zu schweigen von der rein stilistischen – Ausdifferenzierung nach Szenen (Manchester, Bristol, Detroit, Chicago, Seattle etc.) den Blick auf Klassenverhältnisse verstellt.[8]

5. Part of the problem or part of the solution?

Ein zweiter Unterschied betrifft die Beziehung zwischen Mainstream und Subkulturen. Die Birminghamer sprachen von einer recht starren Opposition, wobei sie die hegemoniale Kultur als monolithischen Block begriffen. Sie folgten damit dem nahezu mechanistischen Differenzierungsapparat der Subkulturen selbst: Wir Initiierten, wir, die wir »experienced« sind, gegen sie, die das alles nie verstehen werden. Diese Differenzierungen standen beispielsweise überhaupt nicht in Frage, als John Sinclair, der Gründer der »White Panther Party« 1968 bei einem Konzert der Detroiter Band MC 5 das Publikum anheizte: »Brothers and sisters, the time has come for each and everyone of you to decide whether you are gonna be the problem – or whether you are gonna be the solution.«

Der Apparat arbeitete dabei in mehrere Richtungen, er diente auch der Abgrenzung von anderen Subkulturen: Wir, die distinguierten und kultivierten Mods, gegen sie, die derben, ungewaschenen Motorrad-Rocker. Wir, die nihilistischen Punks, gegen sie, die dümmlich konservativen Teddy Boys. Die Opposition zum Mainstream blieb aber deswegen der zentrale Widerspruch, weil von dort die schlimmste aller Gefahren drohte: mediale und ökonomische Vereinnahmung, wofür schon lange zuvor so technische Begriffe wie »Inkorporation« oder »Kooptierung« erfunden worden waren.

Fast sämtliche Arbeiten am CCCS haben allerdings den Konsumaspekt von Jugendsubkulturen von Anfang an mitthematisiert. Niemand machte sich ernsthaft Illusionen darüber, daß kulturelle Prozesse unbehelligt von Warentausch und Geldzirkulation vonstatten gehen könnten. Tatsächlich wurde die Kategorie des »jugendlichen Konsumenten« (des »teenage consumer«, vgl. *RTR* 18) im babyboomenden Aufschwungsklima gleich nach dem Zweiten Weltkrieg erfunden. Die daraus abgeleitete Inkorporationsmechanik wurde in den Studien des CCCS sogar recht differenziert abgehandelt. Mediale Abwehr

durch »Moral-Panic-Strategien« stand seit den fünfziger Jahren klar erkennbar auf der kulturindustriellen Tagesordnung – ebenso wie Lifestyle-Marketing. Desgleichen ideologische Formen der Vereinnahmung durch Strategien der Verniedlichung oder spektakuläre Exotisierung (vgl. *Hebdige* 88).

Bei Deleuze und Guattari dagegen gibt es keinen derartig starren Gegensatz zwischen Mainstream und Subkulturen, sondern ständige – simultane – Umschichtungs- und Rekodierungsprozesse zwischen den verschiedenen Territorien. Den einmal gezogenen molaren Linien opponieren nicht nachträglich hinzukommende molekulare Linien oder Fluchtlinien – sie sind von Anfang an in kleine, lokale Kämpfe mit diesen verwickelt. Das heißt, ein hegemonialer Block ist zu einem gegebenen Zeitpunkt nicht monolithisch und fertig gegeben, sondern konturiert sich kontinuierlich und permanent durch viele kleine Auseinandersetzungen: im Alltag, in Schulen, in Familien, im steten Bedarf, das Öffentliche und Private neu zu regulieren usw. Deleuze und Guattari sind vielleicht gerade deshalb so anwenderfreundlich in einer Zeit, in der man sagt, es gäbe keinen Gegensatz zwischen Mainstream und Underground mehr. Heute hört man oft, daß die Rave-Kultur ein Paradefall dieser Umschichtungen sei. Zunächst molekulare Massenanhäufungen, in der alle Klassenschranken überwunden werden sollten und die an abgelegenen Orten stattfanden – veritable Deterritorialisierungen also. Alsbald gerannen sie aber zu Mega-Spektakeln, die selbst wieder starre Verhaltenscodes hervorbrachten. Simultan ließ sich aber beobachten, wie aus der Rave-Kultur viele dezentrale Verästelungen elektronischer Musik hervorgingen, die begannen, Mannigfaltigkeiten jenseits der Massen-Abtanzereien auszubilden.

In diesem Sinn sprechen Deleuze und Guattari von »Segmentierungslinien«, die jede kulturelle Formation »organisieren, bezeichnen, zuordnen etc.«, und von »Deterritorialisierungslinien, die jederzeit eine Flucht ermöglichen.« (*TP* 19 f.) Deterritorialisierung bedeutet im banalsten Sinne nichts anders als die »Bewegung, durch die man ein Territorium verläßt«. Der Begriff eignet sich in dieser Abstraktheit bestens dazu, die ständigen Umschichtungen eines Gefüges wie der Pop-Formation zu charakterisieren. Kein starrer Gegensatz zwischen einem despotischen Mainstream und geschützten Subkultur-Enklaven besteht hier, sondern eine Vielzahl anti-hierarchischer Begehrensartikulationen gegen Kontrolle, Disziplinierung, soziale Segmentierungen. Artikulationen, die wiederum selbst konsequent Territorien besetzen und neustrukturieren (man denke an die Institutionalisierung von HipHop an amerikanischen Universitäten oder an Vivienne-Westwood-Kostüme im Wiener Burgtheater). Wobei

klar ist, daß auch die molekularen, subkulturellen Einheiten nicht vor internen Kommunikationsvorschriften bis hin zu Mikro-Faschismen gefeit sind.

6. Imaginäre und reale Kettenglieder

Der dritte Hauptunterschied betrifft die Achse symbolisch/real. Für den Subkulturansatz existierte popkultureller Widerstand rein auf Zeichenebene, in Form einer »imaginären Beziehung« (*RTR* 30). Bisweilen sprach man auch von »magischen Lösungen der Klassenwidersprüche« (Phil Cohen, John Clarke, vgl. *RTR* 189) oder »eingebildeten Siegen« (Hebdige in: *RTR* 93). Das erklärt auf Anhieb die vielen kleinen Lamenti, die oftmals in Birminghamer Schriften vom letztendlichen Versagen dieser Widerstandsrituale künden. Zur Erinnerung: »Widerstand durch Rituale« manifestiert sich in erster Linie auf der Ebene von »Stil«. Die aktive Konstruktion einer Auswahl von Objekten, Waren, Verhaltensweisen zu einem Stil (Kleidung, Aussehen, Musik, Rituale, Sprache) wird in dem Maß zu einem politischen Widerstandsmoment hochgeschraubt, in dem sie als Antwort auf die materiellen Bedingungen von Marginalisierten lesbar ist. Eine Überwindung von Klassenschranken wird – wie im Fall der Mods – zwar zum utopischen Ziel erkoren, aber eben nur symbolisch realisiert, auf Kleidungsebene oder z.B. durch das exzessive Einwerfen von Amphetaminen, das schrankenlose Mobilität suggerieren sollte. Kurzum, Stil-Ensembles funktionieren primär als symbolische Zeichensetzungen und dienen als solche mehr einer klar sichtbaren Abgrenzung gegen andere – Hochkultur, Eltern, andere Gruppen –, als irgendeine materielle Bedingung der eigenen (benachteiligten) Situation tatsächlich in Frage zu stellen.

Innerhalb ihrer Mikropolitikvorstellungen suchten Deleuze und Guattari dagegen nicht nach imaginären Widerspruchslösungen, sondern nach Effekten im Realen. Fluchtlinien sind nicht weniger real als harte Gesellschaftssegmentierungen, und daher interessierten sich Deleuze und Guattari für die veränderte Gesamtmaschinerie. Mit diesem Beharren standen sie immer in Opposition zu einem Gutteil poststrukturalistischer Theorie, die oft genug das unendliche Verweisspiel referenzloser Signifikanten abfeierte. Auf die Pop-Formation bezogen, kann es wohl keine Autonomie der Zeichen- oder Stilebene geben. Pop-Plateaus wie z.B. Techno oder die neue elektronische Musik hängen nicht bloß mit sound- oder aussehensmäßiger Distinktion zusammen, sondern immer auch mit so weltlichen Dingen wie Label-Betreiben, Leute-ansprechen-Wollen, Organisationen aufbauen, Lebensentwürfen und Karriereplanungen, Gemeinschaftsentwürfen oder Beziehungen zum anderen und eigenen

Geschlecht. Indem ein Musik- oder Subkulturstil über diverse Kanäle (Medien, Platten, Auftritte usw.) eine verstreute, brüchige Gemeinschaft konstruiert, wird er sozial wirksam. Vielleicht ist es gerade diese »Weltlichkeit« einer populären Formation, die die damit verbundenen mikropolitischen Strömungen zu mehr als bloßen Lifestyle-Sortimenten und Zeichenfetischismen macht.

Bei Deleuze und Guattari liest sich diese Weltlichkeit oder Performanz der Zeichen so: »Semiotische Kettenglieder aller Art sind ... mit biologischen, politischen, ökonomischen etc. Kettengliedern verknüpft, wodurch nicht nur unterschiedliche Zeichenregime ins Spiel gebracht werden, sondern auch unterschiedliche Sachverhalte. Kollektive Äußerungsgefüge funktionieren tatsächlich unmittelbar in maschinellen Gefügen, und man kann keinen radikalen Einschnitt zwischen Zeichenregimen und ihren Objekten machen.« (*TP* 16) Subkulturelle »Äußerungsgefüge« sind also nie zu trennen von ihren sozialen Einbettungen, auf die sie verstärkend oder verstörend zurückwirken. Genausowenig, wie sich die bizarren galaktischen Soundexperimente des Krautrock rückblickend von der Radikalisierung deutscher Jugendlicher im Fahrwasser der scheiternden Sechziger-Jahre-Revolten trennen lassen, können die Elektronik-Sampeleien der neunziger Jahre von der sozialen Bedingung einer potentiell endlosen, aber tendenziell besitzlosen kulturellen Vernetzung abseits realer öffentlicher Räume abstrahiert werden.

7. The Signifying Jungle

Ein weiterer Unterschied schließt hier an. Der Subkulturansatz ging von relativ rigide kodierten Signifikationssystemen aus. Subkulturstile sind »ausdrucksvolle Formen«, »die erfahrene Widersprüche und Einwände gegen die herrschende Ideologie in ihrem Stil verzerrt zur Darstellung kommen lassen.« (*Hebdige* 118) Verzerrer, Feedback-Lärm oder Maschinengeräusche werden also immer gleich als Symbole des Aufbegehrens oder Nicht-Befriedigt-Seins gelesen. Der Maschinenlärm gerät so zum bloßen Abbild von etwas und läßt darüber hinaus das Abgebildete unangetastet.

In der Mikropolitik von Deleuze und Guattari hingegen werden gerade die »asignifikanten Brüche« gegenüber den dominanten Segmentierungen einer Gesellschaft betont. In ihnen wird genau das angezeigt, was sich der Symbolisierung in einem gegebenen Zeichenregime entzieht und so etwas wie ein künftiges Potential andeutet. Damit arbeiten diese Brüche an der realen Umgestaltung des ganzen zugrundeliegenden Apparats. Ein Beispiel: »Die Lieder der schwarzen Amerikaner und vor allem ihre Redewendungen ... zei-

gen, wie Sklaven den englischen ›Signifikanten‹ übersetzten und von der Sprache einen präsignifikanten oder sogar kontrasignifikanten Gebrauch machten und sie mit ihren eigenen afrikanischen Sprachen vermischten; wie sie dann mit der Christianisierung und der Abschaffung der Sklaverei einen Prozeß der ›Subjektivierung‹ oder sogar ›Individuierung‹ durchmachten, der ihre Musik veränderte, während die Musik, analog dazu, diesen Prozeß ebenso veränderte; und auch, welche besonderen Probleme der ›Gesichthaftigkeit‹ sich stellten, als Weiße ›mit schwarzem Gesicht‹ sich ihre Redewendungen und Lieder aneigneten, aber die Schwarzen daraufhin noch eine zusätzliche Farbschicht auflegten und ihre Tänze und Gesänge zurückeroberten und dabei sogar die der Weißen umformten und übersetzten.« *(TP 190)*

Was bedeuten die genannten Unterschiede nun für eine aktuelle Beschreibung der Pop-Formation? Eines ist klar: Pop-Kultur läßt sich nicht einfach mit Widerstand, mit den Fluchtlinien oder Ausbruchspotentialen aus einer gegebenen Gesellschaft, gleichsetzen. Viel eher könnte man annehmen, daß Pop selbst unaufhörlich die Installation aller drei Arten von Linien beinhaltet. Harte, mehr oder weniger rassistische Kodierungen wie der Ausspruch: »So klingt also schwarze Musik!« erlauben es »white negroes«, sich darauf zu stürzen, um ihre Außenseiterphantasien zu füttern. Weiche Strömungen, wie das Aufgreifen »weißer« Music-Hall-Melodien in der westindischen Musik, gestatten es »schwarzer« Musik, sich noch hybrider, in gewissem Sinn noch »entwurzelter« zu machen. Und schließlich existieren Fluchtpunkte, an denen sich »weiße« (oder durch Institutionen, Presse, Charts als »weiß« kodierte) nicht mehr von »schwarzer« (bzw. »schwarz« kodierter) Musik auseinanderhalten läßt. Oder wie ließen sich aktuelle Stil-Bastarde, z.B. Techno-Dub oder Drum & Bass, heute noch in Begriffen von Schwarz und Weiß fassen?

Darüber hinaus kann Pop aber auch genauso verfestigend, »territorialisierend« wirken wie nur irgendeine institutionelle Einrichtung zur reibungslosen Kontrolle des Alltags- und Freizeitlebens. Man denke nur an den Terror, den durchschnittliche Pop-Radiostationen wie Ö3 in Österreich ausüben, oder die zahlreichen Rock-Dinosaurier in den sommerlichen Jurassic Parks. Pop als Teil der Alltagskultur läßt also einerseits genauso harte Segmente gerinnen, wie andererseits seine »aktiveren« Mikroorganismen unablässig an der Umgestaltung der Plateaus arbeiten.

Diese Mikroströmungen sind heute nicht mehr klassenmäßig oder generationsmäßig fundiert. Was heute in den Kanälen des Plateaus dominiert, ist ein durchmischtes Sammelsurium von Jugend- ebenso wie Dinosaurier-

kulturen, von Ethno- ebenso wie grob internationalistischen Kulturen, von Randgruppen ebenso wie einer breiten Mittelklasse-Pop-Konsumentenschaft, von konsumistischen ebenso wie kapitalismuskritischen Anliegen. Alle drei Arten von Linien überlagern sich ständig innerhalb dieser Formation, auch wenn Lawrence Grossberg behauptet, in den neokonservativen achtziger Jahren hätten sich die ehemals vorhandenen Deterritorialisierungspotentiale – d.h. die aus den sechziger Jahren herübergeretteten Rock-Mythen – selbst verflüchtigt.[9] Es sei nur noch ein riesiger Territorialisierungsapparat namens Pop oder Rock übrig geblieben, in dem alle bislang bekannten Fluchtwege aus dem System zu integrativen Bestandteilen desselben geworden wären (in dem also die ehemals eingeforderten Deterritorialisierungen selbst zu Mitteln einer verschärften Territorialisierung und »disziplinierten Mobilisierung« geworden wären).

Pop ist nicht frei von alltäglichen, ja sogar institutionalisierten Rassismen und Sexismen. Aber ebenso produziert Pop die Vorstellung, daß dem vielleicht einmal nicht mehr so sein wird. Pop zieht Fluchtlinien, die die kleinen, »minoritären« Anliegen dem Apparat unaufhörlich in Erinnerung rufen: sei es als Sequenzer-Loop, als Scratch-Geräusch oder als fette Baß-Spur.

Dabei lautete die Maxime herkömmlicher Polit-Pop-Strategien: Dem Anliegen eine Stimme verleihen und dieses dann lautstark mit viel Gitarrenlärm widerhallen lassen. Vielleicht zeigt demgegenüber die Zurücknahme der personalen, subjektiven Stimme – die gerade im HipHop wieder dominiert – einen möglichen Weg in der heutigen Pop-Formation an. Indem die Stimme – als Ausdruck individueller Befindlichkeit und Verkünder eines Inhalts – hinter die Rhythmus- und Klangmaschinen zurücktritt, tritt eines deutlicher hervor: Anliegen – z. B. minoritäre – werden im Pop-Format nicht mehr ausschließlich auf einer inhaltlichen, aussagemäßigen Ebene, sondern verstärkt auf der Sound-Ebene artikuliert: »The In Sound From Way Out«. Punk war noch damit erfolgreich, das formale Gerüst von Sixties-Beat und Drei-Akkord-Garagen-Geschrammel mit apokalyptischen Inhalten zu füllen, um den Stadionrockern ebenso wie einer fortschreitenden wirtschaftlichen Depression in den Arsch zu treten. Heutige Drum&Bass-Musik läßt sich – mit der Ausnahme von rhythmisch gesetzten Interjektionen – auf eine verbale Aussageebene im besten Fall kontextuell ein (vgl. die Science-fiction-, Kryptologie-, Wissenschafts- und Kriegsreferenzen). Indem die Rhythmusmodelle immer zerhackter und die letzten Reste von Melodik eliminiert werden, sind es genau die endlos wiederholten rhythmischen Brüche – gegenüber dem klassischen Format eines herkömmlichen Pop-Songs –, die hier zentral zur Geltung kom-

men. Drum & Bass hat damit keine eindeutig kodierte Inhaltsebene, zelebriert aber das Faktum, gegenüber etablierten Pop-Stilen vergleichsweise abstrakt und damit in letzter Konsequenz – fern jeder »Asignifikanz« – recht beliebig besetzbar zu sein. Wie sehr damit (wie im Fall von Everything But The Girl) die Innovationsabteilungen der Hitparaden beliefert werden oder im Gegenteil die Genealogie einer »Black Secret Tricknology«, also eines unmißverständlich politisch konnotierten »vernacular«, fortgeschrieben wird, läßt sich bis dato noch nicht entscheiden. Impulse in beide Richtungen sind aber reichlich vernehmbar.

8. Me & the Devil Blues

Ich komme zu einer Art Resümee, was die Beschreibung der Pop-Formation betrifft: Die Birminghamer Subkulturtheorie legte in ihrem Fokus auf jugendliche Widerstandsrituale ihr Hauptaugenmerk auf Abgrenzung. Ein solches Beharren auf Differenz – sei es stilistisch oder identitätspolitisch – kann aber heute nicht mehr als besonders produktiv gelten. Im Gegenteil. Seit der Glanzzeit des Birminghamer CCCS hat sich der sogenannte hegemoniale Block insofern reorganisiert, als er das »Nomadische«, »Differente« in seine verwalterische Obhut aufgenommen hat. Tatsächlich sind Differenz, Anderssein, Marginalität zu wichtigen Wirtschafts- und Marketingkonzepten geworden. Die Macht hat sich insofern »nomadisiert«, als multinationale Konzerne allein räumlich nicht mehr eindeutig zu lokalisieren sind. Das alles heißt jedoch keineswegs, daß damit auch alle sozialen und politischen Widersprüche ausgeräumt worden wären. Weiterhin gibt es Unterdrückte und radikal Benachteiligte dieses flexibel gewordenen – postfordistisch reorganisierten – Blocks, und gegen Machtlosigkeit und Benachteiligungen wird immer noch gekämpft. Unter anderem auf dem Terrain, das ich als Pop-Formation oder Pop-Plateau zu beschreiben versucht habe.

Das Birminghamer CCCS war insofern bahnbrechend, als es versuchte, dieser Formation einen soziopolitischen Ort zuzuweisen. Deleuzes und Guattaris Logik der Segmente beschreibt dagegen recht gut die ständigen inneren Umschichtungen dieses Plateaus. Harte Linien, mikropolitische Strömungen und Fluchtlinien sind darin immer simultan am Werk und eben keiner linearen Mechanik unterworfen. Gleichzeitig legt Deleuzes und Guattaris Popanalyse nahe, daß es hier um mehr als bloß stilistische, zeichenmäßige Abgrenzungen geht. Die Artikulationen und Austauschprozesse von Szenen haben immer auch so viel mit realen Lebensgrundlagen zu tun, wie soziale

Widersprüche eben nicht bloß symbolisch bestehen. Die Pop-Kultur ist das Terrain, auf dem »minoritäre« Anliegen aller Art am ehesten eine Chance haben, gehört zu werden. Der interessantere Teil dieser Kultur wußte dabei immer schon, daß die soundmäßige Avanciertheit, die nur zaghaft verstanden wird, eine Flucht vor Kontrolle und landläufigen Kommunikationsregulierungen bedeutet. Nicht umsonst ist das Motiv der Flucht, von Robert Johnsons »Hellhound On My Trail« über »We Gotta Get Out Of This Place« von den Animals über »Run Run Run« von den Velvet Underground bis zu »Public Enemy On the Run«, NWAs »100 Miles and Running« und den Fugees so präsent in der Popgeschichte.[10] Auch wenn man oft nicht so genau wußte, wovor und vor allem wohin all diese Gruppen und gehetzten Einzelgänger auf der Flucht waren, ob die Flucht von einer sozialen Realität erzwungen, ob sie dem Mobilitätsversprechen der Nachkriegszeit geschuldet war oder doch nur spätpubertären Freiheitsphantasien entsprang.

Heute erscheint dieses Bild nur leicht geändert: Auf-der-Flucht-Sein, heißt immer noch die Devise, aber gleichzeitig einsehen, daß man dabei doch irgendwie zurückliegt und hinterherhinkt. Die großen Konzerne, die sozialen Segmentierungen, der Ballast einer mittlerweile lange zurückreichenden Popgeschichte: Sie alle sind immer schon simultan mit einem da. Weglaufen und Hinten-nach-Sein überlagern sich daher unaufhörlich. Vielleicht ist das die Aussage von Trickys Stück »Brand New, You're Retro«, dessen Refrain wohl symptomatische Geltung hat: »Run – You're Retro. Run – You're Retro. Run – You're Retro.«

* Eine frühere Version dieses Textes wurde am 30. Mai 1996 in der Reihe »Nach Techno? Pop, Kunst und die Neunziger« im Depot, Wien, vorgetragen.

1 Vgl. Dick Hebdige über Stuart Hall in: Christian Höller: Der leere Raum der Gegenkultur. Interview mit Dick Hebdige, in: *springer.* Hefte für Gegenwartskunst 2/3 (Juni 1995), 90 - 93 sowie: Dick Hebdige – Ein Ringkampf mit Engeln, in: *Spex*, Juli 1995, 52 - 53.

2 Zum Unterschied zwischen (britischen) Subkulturen und (amerikanischer) Gegenkultur vgl. John Clarke u. a.: Subcultures, Cultures and Class: A theoretical overview, in: Stuart Hall & Tony Jefferson (Hg.): *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*, Birmingham: CCCS, 1976 (Reprint bei Routledge, 1993), 57 ff. (in weiterer Folge abgekürzt als: *RTR*).

3 Vgl. die gesammelten Beiträge in *RTR* sowie in: John Clarke u. a.: *Jugendkultur als Widerstand*. Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt/Main, 1979; vgl. auch Paul Willis: *Profane Culture*. Rocker, Hippies: Subversive Stile der Jugendkultur, Frankfurt/Main: Syndikat, 1981.

4 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Tausend Plateaus*, Berlin: Merve, 1992, 40 (in weiterer Folge abgekürzt als: *TP*).

5 Einige aktuelle Beispiele: Sadie Plant in ihrem demnächst erscheinenden Buch *Zeros and Ones*, London: Fourth Estate, 1996; Michael Menser: Becoming-Heterarch: On Technocultural Theory, Minor Science, and the Production of Space, in: S. Aronowitz/ M. Menser/B. Martinsons (Hg.): *Technoscience and Cyberculture*, New York/London: Routledge, 1996; Manuel De Landa in seinen Büchern *War in the Age of Intelligent Machines*, New York: Zone, 1992 und *Phylum: A Thousand Years of Nonlinear History* (1996); Elizabeth Grosz in ihrem Buch *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington: University of Indiana Press, 1994 sowie das vielseitige Werk von Brian Massumi und die Aufsätze von Meaghan Morris.

6 Vgl. Gilles Deleuze/Félix Guattari: *Anti-Ödipus*. Kapitalismus und Schizophrenie 1, Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1977, 87 ff.

7 Vgl. Dick Hebdige: Subculture. Die Bedeutung von Stil, in: D. Diederichsen/ D. Hebdige/O.-D. Marx: *Schocker*. Stile und Moden der Subkultur. Reinbek: Rowohlt, 1983, 45 ff. (in weiterer Folge abgekürzt als: Hebdige).

8 Zur Ausdifferenzierung in geographische Szenen vgl. Christian Höller: Fluchtweg. Versperrte Ausgänge. Ein Gespräch mit Lawrence Grossberg, in: *springer* – Hefte für Gegenwartskunst, Band II, Heft 2 (Juni 1996), 38 - 43.

9 Vgl. Lawrence Grossberg: *We Gotta Get Out of This Place. Popular Conservatism and Postmodern Culture*, New York/London: Routledge, 1992, 293 ff.

10 Vgl. Diedrich Diederichsens Überlegungen, »[w]arum ›Nowhere to Run‹ ›Nowhere to Run‹ heißen muß«, in dessen Buch *Freiheit macht arm. Das Leben nach Rock'n'Roll 1990 - 93*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1993, 56 ff.

Uli Hufen

Rock in der Sowjetunion

Von der Perestroika in die Bedeutungslosigkeit



Die Rockmusik der Sowjetunion war ein Massenphänomen, das es nicht geben durfte. Auf Kassetten illegal verbreitet, unterlief sie beständig das staatliche Kulturmonopol. Dennoch betrachteten sich sowjetische Rockmusiker nicht als »popular«, sondern als Künstler oder Intellektuelle. Als solche übernahmen sie während der Perestroika eine wichtige Rolle als Sprachrohr einer Jugend, die nach Veränderung verlangte. Kurz darauf allerdings wurde deutlich, daß die subversive Kraft von Rockmusik auf der rigiden sowjetischen Disziplinargesellschaft basiert hatte. Denn nach der Auflösung der UdSSR brach für Rockmusik im manchester-kapitalistischen Rußland nicht etwa ein »Goldenes Zeitalter« an, sondern sie versank in der Bedeutungslosigkeit.

Als im August 1991 eine Clique sowjetischer Hardliner Präsident Gorbatschov[1] stürzen wollte, beteiligten sich vor allem Jugendliche am Widerstand gegen den Putsch. Die jungen Leute – unter ihnen viele Vertreter der verschiedenen Subkulturen der Perestroikajahre – bauten Barrikaden, druckten Flugblätter und verteilten sie. Als der Putsch niedergeschlagen war, organisierte man für den Abend des 21. August in Moskau und Leningrad[2] große Rockkonzerte. An den euphorischen Siegesparties dieser Nacht beteiligten sich fast alle wichtigen Bands der achtziger Jahre. In Leningrad fand das Konzert sogar auf dem Platz vor dem Winterpalais statt. Ein symbolischer Akt, denn Rockmusiker und Jugendliche eroberten einen Ort der russischen Geschichte, auf dem jahrzehntelang nur offizielle Staatsfeierlichkeiten und Militärparaden abgehalten wurden. Der Triumph schien perfekt.

Was wie ein Sieg aussah, bedeutete allerdings das Ende einer Ära. Der Rock der späten Sowjetunion hatte im neuen Rußland keinen Platz mehr: Er folgte dem Imperium in den Abgrund. Die kulturelle Vielfalt der mittleren und späten achtziger Jahre war kein Vorgeschmack auf die kommenden Freiheiten des postsozialistischen Rußland, sondern Teil des Verfalls der UdSSR. Immer wieder wurde das immense subversive Potential von Rockmusik in den Staaten des Ostblocks betont. Aber mit dem Ende des Putsches ließ sich für die Sowjetunion nicht mehr übersehen, daß dieses Potential nicht in erster Linie in die Musik selbst oder in die Texte eingeschrieben war, sondern sich aus der spezifischen Position ergab, die sowjetischer Rock in der gesellschaftlichen Landschaft der achtziger Jahre eingenommen hatte.

Kultur und Politik

Zu Beginn der achtziger Jahre beschäftigt das »Problem« Rock die höchsten Ebenen der staatlichen Führung. Am 16. September 1984 druckt die staatliche Zeitung *Komsomolskaja Pravda* einen programmatischen Artikel zur Bedeutung von Rockmusik in der Sowjetunion. Dort wird behauptet, die zunehmende Verbreitung von Rock sei das Ergebnis einer Operation »Barbarossa Rock'n' Roll«, die von einer Sondereinheit der NATO mit dem Ziel eingeleitet wurde, die Sowjetunion zu destabilisieren. Der Artikel gehört zum letzten großen Angriff der staatlichen Stellen gegen Rockmusik, bevor die Perestroika beginnt. Kurz zuvor hatte das Kulturministerium eine Liste von 68 westlichen Bands und Sängern veröffentlicht – von Kiss über die Sex Pistols und Nina Hagen bis zu Patti Smith und Depeche Mode –, deren Musik verboten werden sollte. Zusätzlich sprach man über 106 sowjetische Bands das Verdikt »nicht empfeh-

lenswert« aus. Für die betroffenenen sowjetischen Musiker waren solche Qualifizierungen nicht mehr – wie noch während der Stalinjahre – gleichbedeutend mit Todesurteilen, doch durfte von März 1984 bis Mai 1985 in Moskau kein einziges Rockkonzert stattfinden.

Mit diesen Maßnahmen wollte der Staat sein Kulturmonopol schützen. Der Staat organisierte und finanzierte in der sowjetischen Gesellschaft jeden Aspekt des kulturellen Lebens: Verlage, Zeitungen, Fernsehen, Radio, Orchester und selbstverständlich auch das einzige Schallplattenlabel des Landes Melodija waren staatlich. Hinter diesem Beharren auf hundertprozentiger Kontrolle über den kulturellen Sektor stand die Überzeugung der Partei- und Staatsführung, die ›richtigen‹ Bücher, Schallplatten, Filme und eben auch die ›richtige‹ Musik würden die planmäßige Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft gewährleisten. Man glaubte, Kultur könne den reibungslosen Übergang von einer Generation zur nächsten unterstützen. Daneben beruhte das totale staatliche Monopol auf dem schon immer fiktiven, aber bis zum Ende der Sowjetunion fast ungebrochen verfochtenen Postulat einer vollkommenen Homogenität der sowjetischen Kultur. Die sozialen, ethnischen und religiösen Unterschiede innerhalb des Publikums wurden danach ebenso wie die Differenzen zwischen einem Dirigenten der Moskauer Philharmonie und einem Schlagersänger aus Kasachstan oder die zwischen einem Tarkovskijfilm und dem Kassenschlager des Jahres 1980 »Moskau glaubt nicht an Tränen« von der alles überspannenden Zugehörigkeit zum sowjetischen Volk überbrückt. Jedes Kulturgut diente den Interessen des gesamten Volkes. Deshalb konnten sowjetische Kulturtheoretiker Adornos Kritik der kapitalistischen Massenkultur bis ins Detail übernehmen und z.B. gegen Rock wenden, gleichzeitig aber die Existenz einer Kulturindustrie in Adornos Sinne für die sozialistische Gesellschaft leugnen.

Die stetig wachsende Popularität des westlichen Massenphänomens Rock entlarvte dieses Kulturkonzept als Schimäre. Da Rockmusik zunächst fast ausschließlich im Untergrund der Großstädte gehört wurde, konnte der Staat weder seine Produktion noch Verbreitung kontrollieren. Die Musiker waren keine Mitglieder der Berufsverbände, deshalb blieb ihre ideologische Verläßlichkeit ebenso ungewiß wie unüberprüfbar. Zaghafte Versuche, einige Bands und Musiker zu kooptieren und unter Auflagen in den staatlichen Kulturbetrieb einzubinden, waren Ende der 70er Jahre gescheitert.

Obwohl der Staat alle Känale der Zirkulation von Rockmusik – Radio, Fernsehen, Musikmagazine, Schallpatten – blockierte, kannte man Mitte der 80er Jahre in den großen Städten die wichtigen Bands wie Aquarium, DDT

oder Kino. Die Basis ihres Erfolgs lag im Medium ihrer Verbreitung: der privat hergestellten und tausendfach kopierten Kassette. Die Effektivität dieser Distribution ließ sich erst erkennen, als die staatliche Plattenfirma Melodija 1987 das erste offizielle Album einer sowjetischen Rockband veröffentlichte. Die Startauflage des Plattendebüts von Aquarium – 200 000 Exemplare! – war ohne jede Werbung innerhalb von Stunden ausverkauft.

Tapes waren das erste *Massenmedium*, das die Kontrolle des Staates vollkommen unterlief, Rock die erste nicht-autorisierte Massen- bzw. Popkultur. Illegal abgetippte Manuskripte stellten dagegen eine vergleichsweise unbedeutende Gefahr dar. Rock war nicht nur der progressivere, jüngere oder sogar rebellische Teil innerhalb der Kultur der Sowjetunion, Rock war Gegenkultur im direktesten Sinne des Wortes, denn er existierte tatsächlich außerhalb der legalen Kultur.

Durch diese Position erhielt die Musik eine direkt politische Dimension – sowohl von der Zensur als auch von den Fans. Die unfreiwillige Politisierung und die langjährige Untergrundexistenz ließen das Selbstverständnis der Rockmusiker in der Sowjetunion selbstverständlich nicht unangetastet. Bands wie Aquarium, Kino oder DDT waren keineswegs in erster Linie angetreten, um zu unterhalten. Sie vertraten bewußt die Meinungen und Hoffnungen einer Generation, die sich von niemandem sonst repräsentiert sah. Als Persönlichkeiten wie Boris Grebentschikov oder Jurij Schevtschuk (die Sänger und Köpfe von Aquarium bzw. DDT) ab Mitte der 80er Jahre allmählich ins Zentrum der Medienaufmerksamkeit gerieten, übernahmen sie zunehmend Aufgaben der politischen Opposition. Da es nach wie vor an einer organisierten Opposition mangelte, wurde von ihnen einfach erwartet, daß sie einige von deren Funktionen erfüllten.

Eine der wichtigsten Stimmen unter diesen Musikern war Viktor Tsoj, der 1990 bei einem Autounfall verstorbene und in der Folge zum Superstar mutierte Sänger der Gruppe Kino: die wohl schillerndste Persönlichkeit im sowjetischen Rock. Am Ende des 1988 gedrehten Films *Assa*, in den – erstmals im sowjetischen Kino – Konzertausschnitte von Rockbands eingearbeitet wurden, sang Tsoj »Wir erwarten Veränderungen!«. Das war kein leicht dahingesungener Satz, der alles und nichts bedeuten konnte, sondern der ultimative Ausdruck des Verlangens der Stadtjugend nach kompromißloser Fortsetzung der Perestroika.

Auf der Grenze

Trotz der beschriebenen Umstände verwundert es doch, daß ausgerechnet Rockmusiker sich als politische Repräsentanten eigneten. Man muß dabei jedoch die für westliche Beobachter verwirrende kulturelle Zwitterposition von Rock in der Sowjetunion bedenken. Denn obwohl massenhaft verbreitet, balancierte Rock exakt auf der Grenze zwischen Hoch- und Popkultur, die in der Sowjetunion allgemein und besonders von der Intelligenzija noch in den späten Achtzigern scharf bewacht wurde. Diese eigenartige Position unterschied sowjetischen Rock ganz wesentlich von Pop- oder Rockmusik im Westen, aber auch von der durchaus vorhandenen offiziellen sowjetischen Popmusik.

Zunächst qualifizierte ihn seine spätestens in den 80er Jahren erreichte quasihegemoniale Position als Musik der Stadtjugend unzweifelhaft als populäre Musik. Doch barg und birgt dieser Begriff im russischen Kontext einige Probleme. Der englische Begriff »popular culture« hat im Russischen kein Äquivalent. Alle Übersetzungsversuche fügen ihm unweigerlich eine pejorative Färbung zu. Im Russischen ist das Kürzel »pops« bis heute ein extrem abwertender Ausdruck, auch und gerade in der Rockszene. Schon allein deshalb war es für russische Bands kaum möglich, sich als Popmusiker zu verstehen. Daneben ging es in Rockmusik von Beginn an um die Abgrenzung von der Popmusik der staatlichen Unterhaltungsindustrie. Diese umfaßte Schlager, verschiedene Spielarten von Volksmusik, bestimmte Formen von Disco etc. und wurde als »Estrada« bezeichnet. Mit Millionensellern wie Alla Pugatschova oder Valerij Leontjev brachte Estrada Stars nach westlichem Muster hervor. Für das Rockpublikum allerdings waren sie durch ihre Verbindung zum Staat kompromittiert.

Leningrader Bands wie DDT oder Aquarium, die mit ihrer Vorstellung von Rock die achtziger Jahre klar dominierten, verstanden sich im Gegensatz zu den Estrada-Interpreten ganz wesentlich als Künstler und Intellektuelle. Auch in der Öffentlichkeit wurden sie so wahrgenommen. Sie identifizierten sich also mit den intellektuellen Milieus, deren führende Rolle in der sowjetischen Gesellschaft während der Perestroikajahre einen letzten Höhepunkt erlebte – kurz bevor das Wertesystem, das dieser Bedeutung zugrunde lag, nach 1991 zusammenbrach.

Grebentschikov, Schevtschuk und viele andere Sänger sahen sich in der Tradition der poetisch-sozialkritischen Barden der 60er und 70er Jahre: Okudzhava, Galitsch und Vysotskij. Diese schöpften für die Texte ihrer zur

Gitarre vorgetragenen Songs vor allem aus zwei Quellen: zum einen aus den Ausdrucksformen der Gulag-Heimkehrer der Fünfziger und zum anderen aus jenen der städtischen Unterschichten. Im Kassettenuntergrund, wo ihre Musik landesweit verbreitet war, genossen sie Kultstatus. Darüber hinaus knüpften die Rocksänger auch an die literarische Tradition der gelegentlich als »sowjetische Beatniks« bezeichneten Tauwetter-Dichter Voznesenskij, Jevtuschenko und Achmadulina an, die in den fünfziger Jahren in Stadien vor Zehntausenden Zuhörern gelesen hatten. Besonders diese Anbindung an die Literatur, das Zentrum der sowjetischen Hochkultur, verlieh Rock – neben seiner langen Geschichte als illegale Gegenkultur – die Autorität und die Aura einer von ideologischen und künstlerischen Kompromissen ungetrübten, »authentischen« Kunst. Rockmusik war also während der achtziger Jahre in der Sowjetunion nicht oder nur zu einem geringen Teil »popular« im westlichen Sinne.

Kommerzielle Gesichtspunkte gewannen ohnehin erst am Ende der Perestroika allmählich an Bedeutung.[3] Bis dahin war Rock kein lukratives Geschäft, selbst etablierte Rockmusiker blieben ebenso arm wie ihr Publikum und der allergrößte Teil der Bevölkerung. Als Grebentschikov 1989 für einige Zeit in die USA ging und einen Plattenvertrag mit einem westlichen Major abschloß, untergrub das seine Glaubwürdigkeit. Sowjetischer Rock der Achtziger war fast immer sehr ernst, sehr ehrlich und sehr engagiert. Aus heutiger Sicht auch für viele russische Kritiker und Fans fast schon unerträglich ehrlich, ernst und engagiert. Doch nur in dieser Form konnte Rock zu *der* Musik der städtischen Jugend werden.

Rock und Jugend

Für den sowjetischen Staat stand beim Thema Rockmusik noch mehr auf dem Spiel als sein Kulturmonopol. Denn in den Augen der Behörden und weiter Teile der Öffentlichkeit verband das Interesse für Rock die verschiedenen Fraktionen einer jungen Generation, die offenbar nicht mehr bereit war, die an sie gestellten Erwartungen zu erfüllen. Große Teile der sowjetischen Jugendlichen wollten für das Versprechen einer goldenen kommunistischen Zukunft nicht mehr auf eine auch materiell attraktive Gegenwart zu verzichten. Die Jugendlichen blickten auf die Gegenwart und sahen eine miserable wirtschaftliche Situation, die reale Pervertierung der sozialistischen Idee und keine Perspektive für sich selbst. Rock drückte ihre Enttäuschung aus. Und auch ihre Forderung nach einem sinnvollen und glücklichen Hier und Jetzt artikulierte diese Musik besser und sichtbarer als irgendetwas sonst.

Neben den Texten stellte Rock zusätzlich ein ganzes Arsenal nicht-diskursiver kultureller Ausdrucksformen bereit, in denen sich sowohl Verweigerung als auch eine neue Praxis verkörperten. Um die verschiedenen Fraktionen von Rock herum entstanden subkulturelle Gruppierungen, die vielen Jugendlichen erstmals eine Möglichkeit boten, sich außerhalb der offiziellen Organisationen zu treffen. Diese Gruppen – u.a. Punks, Hippies, Rocker, Popper und Stiljagi[4] – bildeten einen großen Block innerhalb der neuen inoffiziellen Vereinigungen (»neformaly«). Die politische Bedeutung dieser Gruppen lag vor allem darin, daß ihre bloße Existenz unmißverständlich verdeutlichte, daß in der sowjetischen Gesellschaft unkontrollierte und unkontrollierbare Räume zwischen Staat und Individuen aufgebrochen waren, die es sowohl nach dem Willen des KGB und der Partei (als auch nach dem Willen von westlichen Totalitarismustheorien) eigentlich nicht hätte geben sollen. Während der Perestroika wurde über ihre Rolle für die zukünftige Gesellschaft intensiv diskutiert. Alle für die Perestroika wichtigen Zeitschriften stellten sich die letzlich nicht entscheidbare Frage, ob die »neformaly« Ursache oder Produkt der Demokratisierung waren.

Mit wachsender Größe und Vielfalt der »neformaly« sank die Mitgliederzahl der staatlichen Jugendorganisation Komsomol dramatisch: zwischen 1982 und 1990 von 41 auf 31 Millionen. Der Staat bemühte sich daraufhin, die Jugendlichen wieder in die offiziellen Clubs und Vereine zu locken, indem er deren Angebote den neuen Bedürfnissen anpaßte. Einerseits ging es darum, den Konsum von Rock und die Freizeitgestaltung der Jugendlichen wenigstens zum Teil wieder unter Kontrolle zu bekommen, zum anderen sollte eine ideologisch akzeptablere Rockmusik unterstützt werden. Doch blieb die Attraktivität der »neformaly«, die unbeaufsichtigten Spaß in den Innenstädten der sowjetischen Metropolen boten, ungebrochen.

Das subversive Potential der hedonistischen Aspekte von Rock wurde in den westlichen Jugendkulturtheorien immer wieder betont. Man las Rock als Möglichkeit, der Reproduktionslogik der fordistischen Gesellschaft und ihren Disziplinierungsmaßnahmen zu entkommen. Die Sowjetunion übertraf den Westen an organisatorischer und struktureller Rigidität bei weitem. Und während die Disziplin sich im Westen in den sechziger Jahren zu lockern begann, war in der Sowjetunion davon noch bis in die achtziger Jahre nichts zu spüren. Mit der langsamen Liberalisierung der Gesellschaft brachen die um Rock entstandenen und nun florierenden urbanen Subkulturen in das Wertegefüge der Gesellschaft ein. Die Jugendlichen rebellierten auf einer symbolischen Ebene

gegen die erzwungene asketische Verleugnung von Gegenwartsbedürfnissen zugunsten einer kollektiv zu erbauenden strahlenden Zukunft. Während die sowjetische Gesellschaft gefestigte junge sozialistische Persönlichkeiten (d.h. stabile Identitäten) und einen lückenlosen Übergang ins Erwachsenen- und Berufsleben erwartete, richtete sich die Jugend in der Übergangsphase ein und favorisierte Differenz und Bewegung. Die Jugend versammelte sich in den anonymen Räumen zwischen den überwachten Einschließungsmilieus (Schule, Zuhause, Jugendklub), auf der Straße, an den Metrostationen, in den wenigen Cafés und in den Fußgängerzonen. Der berühmte Arbat war der wichtigste Treffpunkt der verschiedenen Gruppen in Moskau. Die Jugendlichen wollten konsumieren: Platten, Konzerte, Diskotheken, westliche Jeans und T-Shirts etc. Der Schwarzmarkt boomte.

Indem die Jugend sich selbst, den eigenen Körper und die Gegenwart in den Mittelpunkt rückte, wandte sie sich radikal gegen den Kollektivgedanken der sowjetischen Gesellschaft. Indem sie »Spaß-Haben« zur wichtigsten politischen Strategie machte, forderte sie eine Gesellschaft heraus, die Spaß nur als zukünftige Belohnung für erst noch zu leistende Arbeit versprach. Die ständig wechselnden Stile und Geschmäcker in Kleidung und Frisuren, die ekstatischen Tänze, das öffentliche Zurschaustellen und Ausagieren von Sexualität und natürlich Rhythmus, Lautstärke und Intensität der Musik stellten in diesen Jahren eine Provokation dar, der die Kulturorgane der alten Sowjetunion nichts mehr entgegenzusetzen hatten.

Die hilflose Reaktion des Staates auf Rockmusik und Jugendkultur unterstrich seine Unfähigkeit, von der Moderne zur Postmoderne oder, wie Baudrillard sagt, von der Metallurgie zur Semiurgie überzugehen. Bis zum Schluß blieb die Sowjetunion eine Gesellschaft, die die Disziplinierungen des Fordismus noch nicht einmal durch Massenkonsum ausgleichen konnte. Sie blieb nachdrücklich vom Mangel geprägt. Noch am Ende der 80er Jahre versuchte der Staat, die Jugend zu den alten revolutionären Tugenden zu bekehren, indem er eine Diskussion über den verderblichen Einfluß des hemmungslosen Konsumismus westlicher Prägung anzettelte.

Nur innerhalb dieses spezifischen gesellschaftlichen Umfeldes konnten die jugendlichen Subkulturen und Rock ein subversives Potential entfalten, nur hier konnten sie zu einer so wichtigen Kraft der Veränderung werden. Daß Rock(musik) selbst oder die Betonung von Stil, Mode, Konsum, Differenz und Bewegung an sich nur geringe emanzipatorische Bedeutung besitzt, wurde wenige Jahre später deutlich, als sich die politischen und ökonomischen

Rahmenbedingungen bereits radikal geändert hatten. Doch bis dahin blieb es dabei, daß selbst der unscheinbarste Song über Liebe, Sex oder die Probleme des Erwachsenwerdens politisch keineswegs unschuldig war.

Das Ende des sowjetischen Rock

1990 erschien in Moskau die von Artemij Troitskij, dem bekanntesten russischen Musikjournalisten, zusammengestellte erste Rockenzyklopädie der Sowjetunion. Ihr haftete unterschwellig bereits der Charakter eines Nachrufes an. In der Einleitung schrieb Troitskij: »Nicht alles, was in der heutigen Phase der Rockgeschichte passiert, ruft ein ungetrübtes Gefühl der Begeisterung hervor. Insbesondere macht sich der wachsende Einfluß kommerzieller und anderer konjunktureller Faktoren bemerkbar. Die Rocktexte haben in der Epoche der Glasnost und der Rückkehr der großen Literatur den sensationellen Anstrich verloren und klingen nicht mehr wie eine Frechheit oder wie eine Offenbarung. Es ist ganz normal, daß sich unser Rock nun, da er auf den Weg einer normalen Entwicklung getreten ist, dem westlichen Modell annähert. Trotzdem bleibt die Sowjetunion das möglicherweise einzige Land der Welt, in dem man Rock weiterhin sehr ernst nimmt.«[5] Heute, nur sechs Jahre später, klingt Troitskijs Beharren auf der einmaligen Bedeutung und Ernsthaftigkeit von Rock wie ein Statement aus längst vergangener Zeit. Die Bedingungen, unter denen die Musik heute produziert und konsumiert wird, verbieten es mittlerweile auch in Rußland, sie weiter auf dieselbe unschuldige Art zu betrachten wie früher. Die Auflösung der Sowjetunion Ende 1991 und die darauffolgenden tiefgreifenden Reformen schufen für den sowjetischen Rock ein neues Koordinatensystem. Die Situation ist gegenwärtig hauptsächlich von kommerziellen Imperativen geprägt. Innerhalb weniger Jahre wurde aus der wirtschaftlich kollabierenden, realsozialistischen Sowjetunion das kapitalistische Rußland. Dessen rudimentäre soziale Sicherungssysteme erinnern stark an manchesterkapitalistische Zustände. Keineswegs im Widerspruch dazu steht eine spätkapitalistische Pop-Industrie inklusive Kabelfernsehen, kommerziellem Radio, Zeitschriften, Werbung, McDonalds und MTV.

Innerhalb von nur fünf Jahren hat diese Pop-Industrie beachtliche Dimensionen erreicht. Obwohl der Tonträgerumsatz in Rußland 1995 mit »nur« 587,4 Mio. US-$ noch etwa sechsmal niedriger lag als in Deutschland – dem mit 3,36 Milliarden $ Umsatz mit Abstand größten Markt Europas –, wurden in Rußland mit 305 Mio. CDs, Kassetten und LPs insgesamt 75 Mio. Tonträger mehr verkauft. Dem Umsatz nach liegt Rußland heute bereits an sech-

ster Stelle in Europa. An erster Stelle allerdings – und das sogar weltweit – liegt Rußland, was den Markt für Piratenprodukte betrifft. Dort wird der Löwenanteil des Umsatzes (62 %) erwirtschaftet; 73 % aller verkauften Tonträger waren keine offiziellen Pressungen. Den größten Anteil an diesem Markt hatten Kassetten: 1995 wurden in Rußland ca. 215 Mio. Piratenkassetten abgesetzt! Die amerikanischen und japanischen Medienmultis drängen deshalb auf die scharfe Durchsetzung eines Copyrightgesetzes. Unabhängig davon haben sie Rußland aber faktisch bereits erobert: Die offiziellen russischen Albumcharts vom 10. Juli 1996 beispielsweise unterscheiden sich abgesehen von regionalen Einsprengseln nicht mehr wesentlich von denen in Deutschland oder England. Unter den Top Ten finden sich die neuen Alben von George Michael, Metallica (auf Platz 1 und 2), Bryan Adams, The Cure und Nick Cave. Unter den fünf russischen Plazierten rangiert keine Rockband, dafür haben es aber drei Estradaplatten (u.a. der neue große Star Laima Vaikule), der Discosampler *Sojus 17* und ein Album des legendären, 1980 verstorbenen Vladimir Vysotskij in die Charts geschafft.

In Rußland produzierter Rock nimmt in der expandierenden Musikindustrie des Landes keinen besonders wichtigen Platz mehr ein, obwohl Rock vom veränderten kommerziellen Geflecht mit müheloser Eleganz integriert worden ist. Die Verbindungslinien zur literarischen Tradition sind keineswegs verschüttet, und der hörbare Unterschied zu Estrada hat sich ebenfalls nicht verringert. Noch immer unterscheiden Musiker und Kritik zwischen einer Massenkultur, die am Geschmack des breiten Publikums orientiert ist, und radikaler, vorgeblich nichts und niemandem als der eigenen künstlerischen und persönlichen Integrität verpflichteter Hochkultur. Und obwohl die Umstände, in denen solche Schwarz-Weiß-Muster Gültigkeit besaßen, als auch die Maßstäbe, nach denen diese Unterscheidungen sich richten, unklarer denn je sind, ist doch vorläufig der Begriff Estrada erhalten geblieben. Vielen Künstlern und Intellektuellen fällt es schwer, mit dem Verlust ihrer gesellschaftlichen Führungsrolle umzugehen. Denn heute dominieren kapitalistische Unternehmer das Land, für die im Russischen das feine Wort »New Russians« geprägt wurde. Finanzielles Kapital ist wichtig, kulturelles nur noch in zweiter Linie. »Kultur befindet sich in einer tiefen Krise«, schreibt Svetlana Boym, »im traditionellen russischen Sinn, im offiziellen sowjetischen als auch in dem des dissidenten Undergrounds. Nach dem Ende der Zensur verabschiedete sich die Leserschaft, die neuen ökonomischen Realitäten entwerteten die Rolle von Kultur weiter. Aus den 90ern zurückblickend, erscheint die Perestroika als das ›Goldene

Zeitalter‹ der russischen Kunst und die prachtvolle Dämmerung der russischen Intelligenzija.«[6]

Ältere Bands wie DDT, die ungebrochen auf dem Gestus der Aufklärung und der Anklage beharren, wirken heute bloß lächerlich, auch wenn sie dank ihrer medialen Präsenz vielleicht sogar noch populärer geworden sein mögen. Bedeutung in gesellschaftlichen Auseinandersetzungen haben sie nicht mehr.

Neue Bewegungen, neue Hoffnungen

Zaghaft entwickelten sich in den letzten Jahren neue Formen von Rockmusik, von denen das ehemalige Aquarium-Mitglied Vsevolod Gakkel sagt, sie »entsprechen dem Wesen von Rock wohl sehr viel mehr, als die frühere sowjetische Variante tat.« Diese Entwicklungen betreffen sowohl musikalische als auch subkulturelle Praktiken. Gakkel eröffnete 1991 in Petersburg den ersten, für die neue Szene überaus wichtigen Liveclub TaMtAm. Er selbst und die anderen Aktivisten besitzen ein geschärftes Bewußtsein für die veränderten Bedingungen. Eine nostalgische Trauer um die verlorene subversive Idylle der achtziger Jahre kennen sie nicht, und dennoch beharren sie auf einem Undergroundethos, das für ihre Arbeit zentral ist. Sie wollen sich nicht integrieren (lassen), nicht Teil des Systems werden, ob es nun, wie Gakkel sagt, kapitalistisch oder kommunistisch, umgebaut, alt oder neu ist. Dieser Widerstand wird aber als grundsätzlich unpolitisch gedacht und richtet sich in erster Linie gegen die Bedrohung durch den korrumpierenden Markt. Niemand hat etwas dagegen, Geld zu verdienen, doch bemüht man sich, künstlerische Kriterien und die eigene Glaubwürdigkeit innerhalb der Szene nicht ökonomischen Imperativen zu opfern.

Das Gegenmodell zu diesen angespannten Bemühungen liefern große Teile der russischen Techno- und Dancefloorszene. Hier läßt sich besser als sonst irgendwo erkennen, wie ehemals subversive Praktiken in konformistische Gesten übergingen. Einerseits entspricht die weitgehend durchkommerzialisierte Technoszene – deutsche DJs wie Westbam werden hier gern eingeladen und gut bezahlt – mit ihrem ungebremsten Konsumismus inzwischen den Anforderungen der spätkapitalistischen Gesellschaft. Andererseits bekommt eben dieser Konsumismus angesichts der realen Armut großer Teile der Bevölkerung eine zutiefst zynische Note. Eintrittspreise von 30 $ oder mehr für Diskotheken und Raves sind in Moskau heute keine Seltenheit; sie liegen damit unwesentlich unter den Mindestlöhnen und Renten. Auf den Tanzflächen vermischt sich dann auch auf groteske Weise die Szene mit feisten Mafiosi und

Geschäftsleuten. Im TaMtAm und einigen anderen seit 1994 entstandenen Clubs vor allem in Petersburg legt man dagegen größten Wert darauf, Eintritts- und Getränkepreise auf einem möglichst niedrigen Niveau zu halten, um für die jugendlichen Subkulturen zugänglich zu bleiben.

Die Bands, denen Clubs und Kneipen wie TaMtAm, gora, Ten Club oder fish fabrique regelmäßige Auftritte ermöglichen, stellen ohne Frage den interessantesten Teil der gegenwärtigen russischen Rockszene dar. Sie alle wurden erst in den 90er Jahren gegründet. Die Texte, das Zentrum des alten sowjetischen Rock, spielen in ihrer Musik fast gar keine Rolle mehr. Es existiert geradezu ein Mißtrauen gegenüber Botschaften aller Art. Häufig singt man in Englisch oder wie die Band Messer für Frau Müller in einer völlig unverständlichen Kunstsprache. Es geht um verfeinerte musikalische Ausdrucksmöglichkeiten, um innovative Sounds, die auch durch einen verbesserten Zugriff auf moderne Studiotechnologie möglich geworden sind. Es ist also keineswegs überraschend, daß eine Hardcore-Band wie Messer für Frau Müller sich in den letzten beiden Jahren intensiver mit elektronischer Musik beschäftigte, das alte Bandformat aufgab und in der kleinen Underground-Technoszene aktiv wurde.

Um die Clubs herum sind verschiedene kleine Musikmagazine, Plattenläden und auch Label wie FEELEE-Records aus Moskau entstanden. Fast alle in diese Aktivitäten verwickelten Personen bestreiten eine politische Dimension ihrer Arbeit. Die großen Ambitionen der achtziger Jahre wurden ersetzt durch Ziele auf der subkulturellen Mikroebene. Unter drückenden ökonomischen Bedingungen versuchen die Aktivisten, eine funktionierende Infrastruktur aus Konzertsälen, Clubs, Kneipen und Cafés zu schaffen. Diese Orte sollen Knotenpunkte des Informationsaustausches zwischen Leuten sein, die an einem intakten Szeneleben interessiert sind. Im Moment wirken die Clubs, die sich an westeuropäischen oder amerikanischen Vorbildern orientieren, oft noch wie avantgardistische Experimente in einem Land, dessen Bevölkerung über siebzig Jahre daran gewöhnt wurde, lediglich die eigenen vier Wände als sicheren Treffpunkt zu begreifen.

Obwohl Rockmusik den direkten politischen Einfluß und die besondere subversive Bedeutung der achtziger Jahre verloren hat, spielt sie für diese Bemühungen die Rolle eines Gravitationszentrums. In einer politischen Situation, in der vielleicht ein Law-and-Order-Vertreter wie Alexander Lebed der nächste Präsident sein wird, verfügt Rock und seine kleine vielgestaltige Öffentlichkeit nach wie vor über ein beachtliches emanzipatorisches Potential.

Epilog

Anfang Juni 1996 wurde das TaMtAm nach fünfjähriger Duldung von den lokalen Behörden ohne weitere Begründung geschlossen. Gakkel hatte nie einen regulären Mietvertrag erhalten und mußte deshalb ständig mit der Schließung rechnen. Im Sommer 1995 hatte er erklärt: »Im Grunde verstehe ich bis heute nicht, warum sie uns noch nicht hinausgeworfen haben. Das läuft auf einer irgendwie mystischen Ebene ab. Schon oft sah es so aus, als wäre jetzt Schluß, endgültig, und dann ging es doch weiter. Sicherlich ist irgendwann Schluß, aber das ist dann egal. Wichtig ist, daß wir ein Beispiel gegeben haben, daß wir bewiesen haben, daß es möglich ist, daß man so arbeiten und leben kann.« Ob sich die Szene angesichts von rechtlichen und finanziellen Unsicherheiten auf Dauer behaupten kann, ist ungewisser denn je. Aber Gakkel plant bereits einen neuen Club.

Literatur und Quellen:

Svetlana Boym: *Mythologies of Everyday Life in Russia*, Harvard 1994.
Lawrence Grossberg: *We gotta get out of this place*, London 1992.
Hilary Pilkington: *Russias Youth and its Culture*, London 1994.
Sabrina P. Ramet (ed.): *Rocking the State*. Rock Music and Politics in Eastern Europe and Russia, Boulder 1994.
Timothy W. Ryback: *Rock around the Bloc*. A History of Rock Music in Eastern Europe and the Soviet Union, New York 1990.
Richard Stites: *Russian Popular Culture*. Entertainment and Society since 1900, Cambridge 1992.
Artemij Troitskij: *Rokmuzyka v SSSR*, Moskau 1990.

(Die Zahlenangaben zu Umsatz und Verkäufen der Phonoindustrie entstammen dem vom ifpi, dem internationalen Verband der Phonoindustrie im Mai 1996 herausgegebenen Bericht »Pirate Sales 1995«.)

1 Ich habe versucht, alle russischen Namen so ins Deutsche zu übertragen, daß sie den Klang des Namens im Russischen möglichst genau wiedergeben. Diese Transkription folgt keinerlei wissenschaftlichen Normen.

2 Die Stadt wurde Ende 1991 umbenannt und trägt seitdem wieder den alten Namen Sankt Petersburg. Je nach zeitlicher Lage der beschriebenen Ereignisse ist hier deshalb von Leningrad oder Sankt Peterburg bzw. verkürzend Petersburg die Rede.

3 Trotzdem kämpfte natürlich jeder um seine Pfründe: Rockmusiker entzogen durch die subversive Praxis, ihre Lieder selbst zu schreiben, den im Komponistenverband organi-

sierten professionellen Liedautoren eine wichtige Einkommensquelle. Deshalb wurde Rock auch von diesen scharf attackiert.

4 Die Stiljagi der 80er Jahre ähnelten äußerlich den englischen Mods oder Teds, orientierten sich aber vor allem an den Ur-Stiljagi der 50er Jahre. Sie waren die erste sowjetische Jugendkultur, für die Stil, wie der Name schon sagt, eine zentrale Bedeutung hatte und die selbst wiederum durchaus nach westlichen Vorbildern ausgerichtet war. Für den Schriftsteller Vassilij Aksenev waren die Stiljagi der 50er Jahre die ersten Dissidenten der Sowjetunion. Die wichtigste Band für die Stiljagi der 80er war die Retro-Rock'n'Roll-Band Bravo, deren Sängerin Zhanna Aguzarova das erste weibliche Rolemodel aus der Popwelt für russische Teenager war.

5 Troitskij, S.9, meine Übersetzung.

6 Boym S. 225, meine Übersetzung.

Feridun Zaimoglu

sicarim süppkültürünüze, züppeler!

Ich scheiße auf eure Subkultur, ihr Schmöcke!



Wenn es um Migranten geht, dann redet man gerne von den *Türken oder* den *Schwarzen. Wenn es um einen selbst geht, dann erwartet man allerdings feine Differenzierungen. Und ganz besonders dann, wenn es sich um Subkulturen dreht. Wenn man ein langhaariger Grunger ist, möchte man schließlich nicht mit einem Led-Zep-hörenden Spätöko durcheinandergeworfen werden.* Dem *Türken aber geht der Sinn für die feinen Unterschiede ab. Subkultur sieht aus wie ein Bestandteil einer geschlossenen Gesellschaft. Der hippieske Kleinstadtprovokateur, der Autonome, der Hipster und schließlich ganze Cafés mit Leuten, die irgendwelche ausrangierten Subkultur-Insignien tragen…* Der *Türke zeigt mit dem Finger und sagt:* die *Subkultur.*

Im holzfällerhemd, weil sich darin so gut sub sein läßt, oder karomuster oder second-hand am leib vom perser, der das monopol hat auf knitterige klotten aufm wühl- und grabbeltisch, in alter trachtenjacke, so fernab vonner illustrierten mieze mit scheiß ingrimm-kußmaul, in omis wabbelwaschmaschinenpulli, ganz aubergine, ganz real, ganz sub: da sind sie, da haben sie sich und voll und ganz n antischneidigen antihype. weil sie aussehen wie der nette berber von hertie, setzen sie zeichen im abscheu vorm outfit, dem elendig mainstream-kreatürlichen, und was man ihnen schaufelweise gab in die wiege oder an nikoläusen legte ins kinderschuh, das mögen sie nun verabscheuen, und der ekel treibt sie um: »ich habe das ding da abgelegt, ich habe das ding da weggeputzt und überhaupt ist der herrschende geschmack tot.« ich aber sehe mutterficker ne zeit lang einen auf rebell machen!

diese entfesselten mittelstandskinder sind der kinderkreuzzug auf der suche nach dem ultimativen erfrischungsgesöff, und unterwegs passiert ja allerhand, unterwegs is voll der zirkus los, und unterwegs kann man dem türken ja auch stecken: ali, mach kein scheiß und believ net dem hippen! denn mister ali ist markenartikelgeil und hat sone pfundige ansicht über blondinen, was man so an und für sich nicht im raum stehen lassen kann, das muß schnipp schnapp weggelegt werden, und das mit dem subjektiven groll ist so ne sache, ne? mister ali aber spricht in kackmeierstammel, in monsterdeitsch, in seinem in pißstinkigen abseiten dieses staates, in pintschrumpeligem randstand dieser fucking gesellschaft gemußtgelernten null-assimil-sprech. mister ali hat so seine zwänge, ne, undn zwang davon ist das, wonach er riecht, etwas zwischen moschus und nuttendiesel: er riecht nach nigger, ihr arschlöcher.

und mann, er hört all diese phrasen: konsequent mal was machen dagegen ohne viel federlassen, mal richtig anti-imp sein, von linken pleiten doch bitteschön ab- und wegkommen und subversiv lockern und schulterschlüsse machen mit dem, der das recht nicht hat, dem recht nicht gegeben wird in unserer mitte. evangelische blockflötenfressen, absprengsel von mamis mürbem mutterkuchen und vatis grindhodigem klump, konsumkalorienfresser: heute süppkültür, weil schon morgen, weil nicht fern so nah, der bürgerliche schwenk im hinterkopp spukt. und bis sich diese nestscheiße erfüllt, verklingt jeder herbst als bloße jahreszeit, die vögel zwitschern, und die würmer quellen, und erst das händchenhalten vor dem kalten ofen und dann die analyse des herrschenden gustos. wie schön sitzt einem das pfui und igitt auf den lippen. und man schreibt zwei sätze in seiner pseudo-poeten-bude (auf büttenpapier, glatt satiniert, aus 50% hadern): »ein pärfumyuppi schüttelte wie wild an der tür des

klappenklos, während der regen in dünnen fäden niederging. kein arsch zum pimpern im scheißherbst.«

ich habe eure denker gelesen, ihr arschlöcher, ich habe die eine oder andere bank gedrückt, und da vorne gab mir ein intel-aleman den rest: »also die konsequenz und die radikale abkehr und wir vorneweg...« und die signale tröteten nur in schwerdeitsch-schwarten. vor meiner tür hat jemand, n irrer sack vonnem schwarzkluftigen block, einer, der mich fürn kleinbrezelkacker hält, da hat der offen schwarzgemummte an die wand gesprayt: »revoluzzion ist was feines« und darunter das große a im kreis, im hastig hingerotzten. aha, der feine steineschmeiß! wieso muß ich mir alles reingaffen, und das mit der revoluzzion, vor allem die doppel-z-variante geht mir herrlich rein, könnte andererseits krähenschiß da stehen, geht mir auch rein. doch dem zu sagen, daß es anders geht und so viele andere dinge gibt, ist nix von gewicht für ihn, ist burjuva ohne ende, alter! sistem gegen visible fights, sistem aber nix contra süppkültür!

jedes von diesen minitortenstücken, das sich minderheit nennt, will die ganz große sahnehaube abklecksen. ihr schwafel ist der letzte nerv, n bumm-bummmachen ist es und n firmennamen führen mit ner spießbürgerfresse: da kommen sie ja her, die meisten, und lebten lange, viel zu lange mit der devise: was auf den teller kommt, wird gegessen.

als grellgetönte biester schwirren die bürgerbälger mit dem haß auf alles, was satt macht. in mutterns küche werden sie alle oder gerechterweis fast alle nach freß-und-kotz-leerläufen landen und bibbern vor Furcht vor dem, was sich da draußen herumtreibt. heut schon wird in lieblingskneipen die wirtschaft besabbelt nach zehntägigem ausflug in übersee oder in den osten, »wo die leut echt kein umweltbewußtsein haben«. ihr empörten deutschen arschlöcher, scheiß der hund auf eure rucksäcke und ansichtskarten und eure widerliche inbrunst, mit der ihr das elend zuckergußt. die ganze welt außer deutschem boden ist spinatgrün kolorierte anti-idylle, und heimkehr ist notdurft. so findet ihr euch auch nach mühseligem ranzenschlepp in euren zimmern ein und findet euch in ruh und findet alles wie vorm hausverlassen: alles hermann-hesse-hübsch und der letzte dreck. der schräge groove, der stil, die eigenen vier wände, ach ja die tote miezekatze, die zimmerpflanze, die leere lucky-schachtel, aus der jürgen und hilde zwei gute sigagras zogen nach dem guten coitus. »wie wars?« »ach, ich muß erst richtig ankommen!« und zwischen krimskrams und nepp, der frankfurter schule und der schweinsblasenromantik sitzt der heimgekehrte und glotzt die tapete an, die rauhgefaserte. auf dem boden hingefächert die vielbriefige post von der netten kommunardin: in grauer vorzeit war da mal

was mit ihr, der couragiert aufdräuenden, und damals wandelte ihn ein antiinfarktgefühl an, das er erst später, aus intel-wälzer herausgelesen, zum ultrabiscuitness verdummdämmern durfte. die wahrheit jedoch sieht ganz anders aus: wer mit ner werbetexterin pennt, schwenkt sein bein in der oberliga. aber lassen wir den scheiß.

süppkültür? scheiß der gescheckte hund drauf, scheißt sie alles an was wirklich gripsgehirnt ist in der provinz aleman. i'm not in your fucking house, sicarim süppkültürünüze züppeler! süppkültür, hä? was wollt ihr mann in eurem karton? turbulenz und turbolecker und tanz der toten und band der sympathie und bißchen liberalultramid und mecker den klotz weg und der klotz ist staat und pop ist kaka und big x auf unserem tee shees und mit 18 die ganz große scheißhauspersönlichkeit und grün wählen oder pds oder nix oder gel auf die schwarte und auf börse machen und blümchenkind-klingklang oder gangsterstyle-hugahuga ausn boxen schallen fühlen und kurz vorm abdämmern unter daunen wichsenwedelnflatschen bis er wieder schrumpft bis er wieder steht bis er wieder schrumpft: schick ist es doch, über das genital zu verfügen oder ihn wegzuknöpfen im bedarfsfall.

ich kenne einen, der heißt holger, kommt vom kuhdorf, aus schachtaudorf meinethalben, der geht jetzt inner stadt rum, an sein haar kommt kein fön ran, er zieht sich scheiße an, nennt sich pussifresser, liebt den großen muschischleck und sagt: man muß lokalen rockgruppen eine chance geben. holger hat keinen charakter, holger hat kein stil, holger ist so brunzdumm, daß die kessel pfeifen, aber dieser beschissene untote hat süppkültür.

vor nem jahr im räucherstäbchenkabuff, da befand er die rage gegen die maschine für abgehakt, »als mir irgendwie klar war, ich pack das jetzt mit meinem ding, weißt du, du bis inner city, und da laufen n paar nummern, irgendwie fühl ich, daß bei mir was in gang gesetzt ist.« holger, du arschloch, das einzige, was bei dir in gang kommt, ist dein mürber dödel, den du auf wg-tische packst, und mehr nicht. inhalte schiebt man hin und her, bis die kulisse steht, und dann läßt man beispielsweise n paar grundlos schlechtlaunige pickelboys schrappen. diesen garagensound mit aldikassettenrecorder finden erstmal friends oberaffentittengeil und abgefahren, der sound wird im stadtmagazin vonnem arno-schmidt-eierküsser brikettzangenfingrig abgefeiert als maximum an melodieentleerung, und weil die deutschen archäologen sind und gestaltungszweckherausfinder, modelt bald ein höherer schiedskritikaster die faktische pubertätspampe von einer handvoll arschlöcher zum subversiven klimbim um: süppkültür!

holger, dem es vom himmlischen vater gegeben ist, wien fucking rednack das wort band im mund breitzukauen, bevor er diese kennchiffre aller lackaffen ausspuckt, findet es »geil, daß die jungs groß rauskommen«. das talent erbricht sich aus der provinz und wird zum jargon der provenienz. der dummdepp steigt aus und greift zur klampfe, zwei drei zerebralminimalisten folgen und bilden zusammen eine kapelle. eine kapelle ist eine kapelle ist eine kapelle... und noch lange keine band. der stil schmallippiger ministrantenseelchen ist kreisklosterkack und noch lange kein groove. aber holger hat da was aufgeschnappt und sagt: »alles funktioniert rein immanent, der saft, also der saft, der fließt in sonnem adergeflecht und tut das nur innem körper, innem anderen gibt es da keine funktion für, das mußt du halt irgendwie sehen...«

bei dem einen oder anderen event hab ich schon mal das klingelmännchen gemacht und bin reingegangen, um auf süppkültür zu glotzen. ich war der anatolische wutz, mein stall war nicht sauber und the roots scheißegal. der eine oder andere volkskommissar hielt sich in gebührendem abstand, lugte durch moderne monokel, was da qualmt, und hörte sehr wenige hirne rattern. der tranige mausoleumsblick ging um, die stunden der wahren empfindung waren zerronnen, und es ging nur um den sekundenbruchteil der deviation, der differenz und der subversiven anti-masche. die masche hatte bis dato jeden/jede eingeholt, und dieser intrige gegenzusteuern waren einst mit blümchen und widerstandsknarre und institutionsganghuscherei kinder des baldigen glücks ausgezogen. in zirkeln wisperte man leis wie halme sich wiegen im wind. in straßen kundgabtat man wie markisen laut knattern. der volkskommissar, dies viertelselige kind jenen gesterns, beschaut heut die talente. andere, im independent-hirn steckengeblieben, quasseln in neue-zeiten-magazinen über madonna und die subtile querdenkerei. ein kleinfeiner verein von ganz verwegenen, einst mit den glamourtannenzipfeln behängt, mutierte vom pfingstochsen zum rind. die befindlichkeit, ausnahmsweise keine erfindung des weltjiddenbengels oder des perfiden albions oder des welschen parisers, sondern eine einrichtung teutschen gemüts, erfaßte den ach so abgeschobenen, der sich von heut auf gestern als opfer des diktats begriff: überall versailler vertrag. diese süppkültür-fücker – man sagte es ihnen mal nach – wöllen heute wissen, wö deutschland stöckt, und jawoll!!, heute muß düjtschland zu sich selbst finden: workshop hat sistem. auch die letztgenannten waren mal die streetkids der kulturindustrie, und wenn wir an dieser stelle die rechts-links-verschiebung kurz auflösen, begegnen uns verschmockte matschbacken, die sich aus gründen der altersfürsorge gern vereinnahmen ließen.

die grätsche mainstream/subversiv oder was auch immer der föck heißen soll, sie existiert meist nur in den köpfen der leute, die die zeit haben, einen blick drauf zu werfen. sie betreiben die differentialdiagnose von ketzereien. la bohème steckte immer in schwierigkeiten, meist sehr wohl verstandener natur. der caféstuhl oder der barhocker sind sowas wie der bart des propheten oder die vorhaut christi, die man – wenn nicht alles täuscht – in 46 gotteskonserven begaffen kann. was vor jahrzehnten begann la nostalgie de la boue (= die sehnsucht nach dem schmutz; übersetzt für alle, die nicht so mit ihrer halben affenbildung hausieren gehen wie ich türkenkulturarschloch) tut man sich heute noch an: null shampoo, und die beinhaare bleiben dran. die verdreckung als normbruch ist aber immer noch ne nützliche sache, die wg-spülberge weisen still und genügsam auf mutterns zwangsneurotischen putzfimmel hin.

auch holger, der schachtaudorfer süppkültür-kamikaze, hat sich entschlossen als bazillenmutterschiff alles zu verunreinigen, was ihm in die quere und zwischen seine beine kommt. er liebt das widerliche und den ekel auf anderer leute gesichter. samstag vormittag, so kurz vor elf uhr, kommt die studentenschaft vom markt und findet sich in einer nichtszenekneipe ein. das späte frühstück wird eingenommen. holger schaut sich um und legt dann brav los: ein bekannter von ihm sei sexuell »ungerade«, der ginge öfters mal in sankt georg spazieren, im dunkeln natürlich »und der typ, ne, der pickt n paar vollgenudelte präser vom boden und schlürft den sotter raus wie die feinen pinkel sonst austernschlürfen, ne...« holger spricht laut und vernehmlich, an vielen tischen ruht nach dieser anekdote die olle mampferei. ingrimm allerorten. holgers »untergründiger« humor stößt bei diesen uniwichsern und -miezen auf null verständnis.

diese haben übrigens selbst gewisse wertfreie posten aus dem süppkültürplunderschuppen integriert: etwas bohème, etwas lokalschlecht, etwas dandymandy, etwas unterwasserhose, etwas rachengold, etwas haifischkragenhemd, etwas arschfickerleisten, etwas asta, etwas kirmestechno, etwas le grand bleu, etwas chakra, etwas villon (scheiß was auf den erdbeermund!), etwas kunsthandwerk, etwas benetton, etwas olymp und hades, etwas homeboy, etwas signum, etwas dockarbeiter-style, etwas joint...und das alles nur, weil sie nachts lange aufbleiben dürfen und helge schneider in der alternativen kommunikationswerkstatt begrölen, aber natürlich mit einem glas rotwein auf ungemütlichen konferenzstühlen. andere wiederum saufen bier aus der pulle, entdecken zähe problemzonen und beklagen den verlust der lebenslust.

man wende hier bloß nicht ein, das seien doch olle kamellen von gestern. es wird gemischt, und die melange ist extrakt. es gibt keinen generationskonflikt, trotzdem »zieh ich mit achtzehn aus« und schau so dämlich aus der wäsche wie mr james dean. die beat-generation ist hin: macht nix, ich penn auf der matraze oder auf einem polnischen futon. die hippies als schönheitspflästerchen des sistems sind weg von der bildfläche: scheißegal, ich zieh meinen joint wien junger türke. die ekel-realos besetzen amt und würden: ich wähl die grünen und habn poster von greenpeace anner wand. die deutschen schreiben luxusscheiße: tangiert nicht die bohne, ich les meinen handke und hab die studienausgabe von zettels traum im regal stehen. und zudem lese ich nur rotbuchkrimis und boris vian im zweitausendeins hab ich auch. lügen wos qualmt.

in diesem sinne ist auch döner kebap strikte deviation. was is schon pünk, wenn man als nervöser lippenfresser und einem augenscheinlichen depriphänotyp im ündergründ punkte machen kann. da mach ich mir dochn schlitz ins kleid und find es wunderbar. oder ich red vom internet. es wird gut geld ausgegeben für die private info-line. oder man sagt: in dem moment, wo man vonner matraze aufsteht, weils geschellt hat anner tür, ist süppkültür abgemurkst. ach ja. menschenketten vor polizeisperren nicht zu vergessen. wenn bürgerbälgern das wort »isolationshaft« genauso treffsicher über die lippen kommt wie kommerzkino oder börsencrash, dann sind sie höchstens unmittelprächtig (war maln in-wort) unterrichtet, ach, die robbenkindäugigen dreizehnjährigen, wie halten sie sich zärtlich innen armen, wie steht ihnen »trauer und wut« ins gesichtele geschrieben: denn das leben ist hart und der wasserwerfer ganz ganz böse. während unsere väter während der vernehmung tot zusammenbrechen, weiln bulle auf eines anatoliers auf deutsch vorgeschrieenem hilferuf »ich krieg keine luft, ich hab asthma, ruft eine arzt!« einen fuck gab, während deutsche ordnungskräfte im stillen revierkämmerlein kümmel mit hieben und sandsackschlägen zur vernunft bringen, während kopftuchtragende deutsch-türkinnen gern mal von glatzen skalpiert werden, geht derselbe staat auch auf seine mißratenen kinder los. viele gesichter, brothers and sisters, und doch nur eine konsequenz. im ernstfall sackt die erkünstelte halbwelt zusammen und das zwielicht gebiert wahre monster.

vor ein paar jahren begab sich ein bundesweiter unistreik. ganze busladungen wurden nach crazy berlin gekarrt, unter anderem auch ich. ein freund, kaum war er ausgestiegen, bekam den bullenknüppel dick auf die lippe. ein anderer ging frohgemut ein haus mitbesetzen und wurde wenige minuten nach seiner ankunft von der stelle weg verhaftet. ich konnte mich in die sogenannte

rostlaube durchschlagen: eine menge »seminare«, eine menge grußbotschaften von den »genossen außerhalb«, eine menge hitzmackergehölze, eine menge innen-zeugs. ich fror mir den arsch ab. nachts gegen vier uhr stand man auf, ging im entenmarsch zum benachbarten gebäudekomplex, um die hier einquartierte hundertschaft aus dem schlaf zu trillerpfeifen. ungefähr fünfzig bullen watschelten mißmutig heraus, und die menge grölte: ich will nix, ich kann nix, gebt mir eine uniform. dann folgte ne halbe stunde lang chaotenjagd. schließlich trabte man wieder zurück, sagte »scheiß bullen« oder »scheiß staat« und machte platte. ich fror mir den arsch ab. am nächsten tag gabs männertherapie als schnupperkursus, man holte n paar hiphöp-teenies ins haus, die sprayten dann unter dem gejohle der hauseigenen hiphöpper, und die fertigen graffitti-chiffren waren irgendwie in neusprech und sahen aus wie vonnem ferkel angeknabberte lettern. du war dogma. einer fand es scheiße, daß er kein indianer war. der masse sprach etwas aus dem bauch, wo sonst der darm dünne schlingen wirft. das gebot der allerersten stunde: halte die klobrille rein wie dein angesicht. bunte pillen zu sex mit deinesgleichen. die meister und gurus haben drahtige silberdrähte. man läßt sich schonmal einen riff vorzeigen.

vor einiger zeit sagt ein brother mir: sie sollen mir mit keinem scheiß kommen, die weißen wichser, sie sind windelgören mit einem schlaf voller karamel. sie haben so kranke träume, mann, da geht voll die post ab, und für solche hühnerwürger wie mich haben sie auch nen platz, ne stelle, ne rolle haben die für mich: ich bin der bösewicht, der im sumpf vermodert. für diese weißen wichser ist der frühling droge genug, und koka ist ja nicht etwas, wovon du doof wirst, es kitzelt ein bißchen in der nase, mann. wir sitzen irgendwo, er nigger und ich kanake, und mit der hautfarbe haben wir nix am hut, es kommt das seufzen schwer aus der brust. es ist immer noch genug da, er kennt eine connection, ich kenne eine andere, da vorne sind nur schöne frauen, wir reden über netzwerk und welche leute schiefhäuptig behaupten: ich komme jetzt in die pantinen! und sie trubeln im wirrwarr herum und halten sich an die eigenen trips und tricks, und wohin führt diese tiefsinnmachenmüsserei, er nigger ich kanake, nicht klug nicht reich nicht ghetto, nur da raus, sagt man sich, nur raus und halt dich man an die sonderposten.

matschepatsche, denk ich, wieso zieh ich mir das alles rein verdammt. der eine sagt: die besten sachen kommen draußen, und kiffen kann man gut am strand, und ich merk mir diesen satz; die andere sagt: nach dem sturm, diese gestrandeten riesenquallen, ich konnts nicht fassen. und die frau, die das sagt,

ist dick und hat ein schönes gesicht. ich les in der bildzeitung: pappbrot beim edelitaliener ist out, und mir fällt dieser satz in der apotheke ein, und all die scheiß-fights, dies ausmfenstergegaffe, die reviere stehen fest, und wieder und wieder zum ordnungsamt, wo die schwarzen brüder stehend warten, nie hab ich sie sitzen sehen. und was geht eigentlich ab? ich, der kanake, der sinnbilder sieht und zeichen und grelle neonlettern und so gottverfickt wirr im kopf ist, daß er versucht, aus einem big mäc schlau zu werden.

mann, was ist man doch für ein bastard und tanzt zum jungle boogie. er nigger ich kanake im badland, in düjtschland: man spricht ihr deutsch, lebt in ihren jahreszeiten und liebt sie sogar manchmal, und sie sagen, man sei draußen vor. doch ist man mehr drinnen als sie, und das ist der haken, vielleicht, vielleicht auch nicht. daß man nicht glauben kann an den steten tropfen, der höhlen soll, daß man himmel und hölle im kopf hat und himmel und hölle lebt, daß man im ordnungsamt wartet auf den frischen stempel, der freimacht, denn hat man ihn, hat man gnade mann, daß man einen fuck gibt auf sein homeland: macht dich schon zum hühnerwürger mann, und der sumpf ist nah. nur da raus, sagt er der nigger, ich der kanake, nur raus.

und wenn mir ein jemand oben genanntes erzählte, daß ich eben so sei, und es käme nicht aus meinem mund, ich wünschte ihn/sie zum teufel oder nannte ihn/sie einen multi-kulti-idiot. oder sagte, er/sie solle auf einer anderen süppkültür-weide grasen. no mercy in gemany united.

hat es einen also, hat es micht nicht verschlagen in das andere gebiet der süppkültür? unbedingt hat es mich, weil mich der ekel weg zwang von der overgroundigen provinz, vor all jenen, denen lebensart eine frage des alters ist, die im blökenden optimismus verpuffen, die zickzack von ihrem skiurlaub kommen und denen keine kuhhirtenpose zu billig ist. bei solchen worten kommt man in den verdacht, als lumpenmuselmane zu grantelmeiern, aber wer legte schon den alten ritus mit einem schlag weg, vor allem in der city, in ihr, die doch meist nur stadt ist, straßennetz, das abendprogramm fürs ausgehen ist? in der metropole heißt es: mich gibt es noch als spurenelement, und das ist kein elend. ich steig inne türkenkalesche, und da sitzen vier kanaken, ihr haar dunkel gewachsen und ihr blick braun, und viel freude haut man rein in seine grinse, scheiß sentimentale sache das, und man heizt mit affentempo nach hamburg, wos innem undergroundigen schuppen heiß hergehen soll. aber angekommen will nix zünden. kaputter herzschlag hier, die alemannen nennens amusement. coolness macht blick kaputt. und da denk ich: ich kanake will feiern und keine show abziehen, nur raus da, nur raus.

have you seen jesus in the morning light? breit gestreut ist der kümmelgeschmack. die einen erfinden identity und haben vor stolz truthahnhälse. ghetto ist doch nur n türkenballungscenter, vom staat uns aufgehalst. mehr nicht. erzähl das mal den halbmondfreaks: es sind doch die wenigsten, die ihre eigene auswilderung in abständige türkei-ruinen betreiben. andere haben begriffen, daß oben und unten, kommerz und kommunal, over und under, von »jungen« und später »erwachsenen« bürgerbälgern ertüftelte diffrerenzraster bedeuten. in der beruhigten mitte prallen zitatartikel aufeinander oder poltern aneinander vorbei. so entstehen in einem starren sistem bewegliche teilchen und bewegende momente ohne einblick in das starre sistem. darin haben sich alle »subversiven« oder »deviativen« grüppchen eingefunden. ihr alternativer zappel ist keine müde kuhmilz wert.

das denk ich, der metropolitane kanakbrocken mit seinem bastardhibbel und polyswing-fashion-look-forming creme im zotteligen haar. und was bin ich: lust auf repertoire + lust auf anatolische ziegentreiberwiesen + lust auf schöne frau + lust auf schalk im nacken. null lust auf bourgeoisie! all die assimilierten türkenstreberzombies können mich am ärschele lecken (domuzdan post, polisden dost olmaz = das schwein gibt kein fell, der bulle keinen freund her, yoo!), sie stehen unter preußenstrom. während solche bastarde wie ich, die wir uns nicht nur in den »sprachcorpus« einwühlen wie meschuggene bandwürmer, die wir nur wirr spraken und wirr streipen können, die wir unser fleisch und unseren semitengeist verkaufen für bißchen schotter: auf diesen kitschkram herz werden wir nie verzichten können. in den abständigen süppkültür-regionen wird viel über love und togetherness bramarbasiert, und doch laufen frau/mann mit demselbem kotelettgesicht herum wie all diese aktenkoffermännchen und »superpower«-managerlikemiezen. ich nix wollen haben zu tun.

die schikane is in the house, und das ich ein bombensicherer bunker und fast alle nur schmuddelkinder und grölen ihr eigenes lied, die ach so schmale trennungslinie zwischen upper und lower circuit, und massenakzeptanz ist schon ein ärgerliches phänomen. und der mann sagt: ich träume von prinzen und nem großen loch im bauch, und die frau sagt: ich träume von dornröschen und der flucht. und all die every-day-germans und die scheiß sehnsucht ist wie der bullenknüppel so was von vorstopper für mich dem bastardkanaken, doch all die every-day-germans.

ich steh hier in deutschland, und es ist taghell.

Diedrich Diederichsen

Stimmbänder und Abstimmungen

Pop und Parlamentarismus



Popmusik begann ihre Erfolgsgeschichte zu einer Zeit, als der »demokratische Parlamentarismus« im Kalten Krieg zu einer propagandistischen Waffe wurde. Welcher Zusammenhang besteht zwischen den verbreiteten Metaphern des Parlaments und denen der Popkultur? Popmusik leistet die ästhetische Kritik des Parlamentarismus und funktioniert so als sein Supplement. Wo im parlamentarischen Repräsentationsakt konkrete Stimmen zum Schweigen gebracht werden, da erlaubt Pop ihre erneute – und diesmal elektronisch verstärkte – Artikulation. Die verschiedenen Äußerungsformen und Stile der Popmusik lassen sich als unterschiedliche Möglichkeiten interpretieren, hilflosen und dünnen Stimmen zum Sprechen zu verhelfen.

0.

Meistens ist das Verhältnis von gegenkulturellen, minoritären und anderen Pop-Musiken zu den Machtregimes ihrer Zeit nur in bezug auf die Widersprüche zwischen einerseits Prozessualität und Authentizität und andererseits Warenform und Massenproduktion beschrieben worden. Man sprach also nur über die Möglichkeit und die Unmöglichkeit eines Antikapitalismus der (Pop-)Musik. Mir geht es hier darum, eine andere gesellschaftliche Institution zu den artikulierten und nicht artikulierten »Träumen von einer Sache« (Marx), die in Pop-Musik kursieren, in Beziehung zu setzen: das Parlament, als Symbol wie als politische Realität. Im Zentrum dieser Beziehung steht die *Stimme* in den Bedeutungen von *vote* und *voice*, die beide auf eine zurückgehen, nämlich auf: *vox*.

1.

Daß es so etwas wie eine Massenkultur bzw. Pop-Kultur gäbe, die die Massengesellschaften zusammenhalte, wird, pessimistisch oder nicht, immer dann zum Thema dieses Jahrhunderts, wenn auch das Funktionieren des politischen Systems derselben Massengesellschaften zur Diskussion steht. Von seinem ökonomischen bis zu seinem militärischen Funktionieren. In den 50er Jahren gab es sogar vergleichende Untersuchungen der Pop-Kulturen der USA und der UdSSR im Hinblick darauf, ob man von der Qualität der Pop-Kulturen auf das politische System schließen könne. Oder ob man gar von der Qualität der Pop-Kultur auf die politische Widerstandsfähigkeit des Systems schließen könne. Dabei wird stillschweigend von zweierlei Voraussetzungen ausgegangen: Moderne Gesellschaften sind zu aufgeklärt über sich selbst und zu säkulär, um allein aufgrund ihrer politischen Institutionen funktionieren zu können. Pop-Kultur kommt die Funktion eines Komplements oder Supplements zu, das die sinnlichen wie Sinn-Defizite der politischen Institutionen ausgleichen soll. Im Gegensatz zu den Elite-Künsten, die den Kontakt zur Konstitution von Allgemeingültigkeiten verloren hätten (Avantgarde), diene die Pop-Kultur wie eine ideologische Staats-Feuerwehr den Gesellschaften stets im Falle des Versagens der konventionellen ideologischen Staats-Apparate wie Schule, Kirche, Universitäten: bei der Jugend, in Zonen und Zeiten gesellschaftlicher Transformation, beim technologischen Wandel.

Immer wieder erleben wir eine Rhetorik, die die Überlebenskraft der Demo-Kratie heutzutage von der sie umgebenden Demo-Kultur abhängig macht, so wie früher der Sinn dieser Staatsform und die Fähigkeit des Demos, ihr

gewachsen zu sein, von dessen kulturellem Entwicklungsstand abhängig gemacht wurde. Dabei sind zwei Unterscheidungen wesentlich: Pop-Kultur ist nicht Volkskunst im Gegensatz zu höfischer Kunst, sondern Massenkultur im Gegensatz zur Kultur überschaubarer Einheiten. Und Pop-Kultur ist nicht Volkskunst im Sinne eines ethnisch definierten Volkes, sondern die Massenkultur von mehr oder minder zufällig ein Staatsvolk bildenden Leuten. Und schließlich: Waren bei traditioneller Volkskunst die Künste selbst primäre Kommunikationsmittel, die aber keine technische Unterstützung hatten, so werden bei Massen- und Pop-Kultur die einschlägigen Gattungen vorausgesetzt. Es kommen aber neue Kommunikationstechnologien hinzu, die die massenhafte Verbreitung möglich machen.

2.

Wenn hier von Demokratie die Rede ist, so ist kein ideales gesellschaftliches System einer wahren »Volksherrschaft« gemeint, auch kein Projekt im Sinne der Rede von »demokratischen Kräften«, sondern das sich so nennende Prinzip des Parlamentarismus. Dieses ist auch weniger in seiner tatsächlichen Funktionsweise gemeint, sondern vielmehr so, wie es als populäre Metapher von einerseits Repräsentation, inklusiver Zugänglichkeit und Gewaltenteilung, andererseits exklusiver Institutionalisiertheit, politischer Klasse, Organ der Mächtigen und auch Quasselbude im Umlauf ist. Die Vorstellung von Parlamentarismus trifft nun auf Vorstellungen von Pop-Kultur. Dabei sind durchaus alle Arten von »Vorstellungen« gemeint, elaborierte ebenso wie stereotype, die für Fremd- und Selbstbild von Pop-Kulturen und Parlament etwas bedeuten.

Meine These ist nun, daß sich die politische Dimension von Pop nur dadurch entwickeln konnte, daß sich die Sprech-Positionen, lyrischen Ichs, aber auch viele Akteure von Pop auf unterschiedliche Weise in ihren unterschiedlichen Selbst- und Fremdbildern auf die üblicherweise kursierenden Parlamentarismus-Metaphern bezogen. Die Idee mitzureden, »frei« eine Meinung zu äußern, sich zu beteiligen, bezieht sich auf die Selbstdarstellung westlicher parlamentarischer Systeme der Nachkriegszeit; und zwar in Schulen, Kirchen, Jugendarbeit, ebenso wie in der außenpolitischen Abgrenzung gegen den »totalitären« Feind. So konnte naiv und direkt diese westliche Propaganda auf die fiktiven und realen Pop-Subjekte übertragen werden. Oder schon über Ironie und andere Brechungen die parlamentaristische Dimension der Ideologie der freien Welt angezweifelt werden. Oder die ganze Konstruktion von Pop in diesem Zusammenhang. Wie vielleicht erstmals bei Eddie Cochrans

»Summertime Blues«, wo der ich-erzählende Junge das Problem, den Wagen des Vaters nicht geliehen zu bekommen, seinem demokratischen Repräsentanten, dem Congressman, vorträgt und nach dessen Ablehnung (»Sorry son, but you're too young to vote«) schließlich vor die Vereinten Nationen zieht.

Das (unausgesprochene) Verhältnis zum Parlamentarismus verstärkte sich durch die gleichzeitige zunehmende Abstraktheit der Nachkriegsgesellschaft, der *Vergesellschaftung* noch von Restbeständen des *Gemeinschaftlichen* sowie den ideologischen Demokratismus und Parlamentarismus des Kalten Krieges andererseits. Da hier die »freie Meinungsäußerung« das zentrale Element darstellte, war dieses Ideologem auch genau die Stelle, wo Pop sowohl äußerst systemstützend diese Figur ausfüllen konnte, aber eben auch die, wo Pop erfolgreich zu weit gehen konnte.

3.

Parlamentarismus als populäre Metapher behauptet zunächst, und dies vor allem in den angelsächsischen Ländern, daß jeder im Parlament vertreten sei durch einen Repräsentanten, der die jeweiligen Eigenarten eines Landstrichs, eines Standes oder einer Bevölkerungsgruppe auf sich nehme – oder im noch besseren, authentischeren Falle selber besitze. »Here's our delegate from Utah, the friendly Beehive State. Say, how can we help Utah, how can we make Utah great?« (Randy Newman[1]) Doch schon die bekannten Demokratie-Filme von Frank Capra gehen noch weiter. Sie zeigen schon in den 30er Jahren, was die Pop-Klassik nicht müde werden wird zu wiederholen – *Everybody Is A Star* (Sly & The Family Stone), *Everybody's In Showbusiness, Everybody's A Star* (The Kinks), *Every Nigger Is A Star* (Big Youth) –, daß in der Demokratie jeder eine Berühmtheit werden kann. Der moderne Pakt von Massenkultur und Demokratie funktioniert hier darüber, daß jeder als Berühmtheit ein Repräsentant werden kann.

Aber nur ein Mittel dazu ist die Politik. Ein ihrer Arenen ist der Parlamentarismus.[2] Der Sinn der Berühmtheit ist noch nicht diese selbst, sondern das Vertreten des bis dahin nicht Vertretenen – des Landeis, des unkorrupten Provinzlers, des Poeten, der »Wunderlichen« – durch den wahren Repräsentanten der nicht repräsentierten Schichten. Die Capra-Helden werden nicht um ihrer selbst willen berühmt, sondern um Politik zu machen; dafür nutzen sie aber mehr als nur die üblichen parlamentarischen Institutionen. Und selbst wenn sie dieses tun, hilft es ihnen wenig, nach weltfremden, edlen Regeln zu spielen, sie müssen auf alle Tricks und Kniffe zurückgreifen: James

Stewart setzt sich nur deswegen in *Mr. Smith Goes to Washington* durch, weil er den legalen, aber keineswegs fairen Trick der »Filibuster«-Rede anwendet. In anderen Fällen übernimmt die in den angelsächsischen Ländern analog zum Parlament »repräsentativ« besetzte Geschworenen-Jury die Funktion der demokratischen Volksvertretung. In *Mr. Deeds Goes to Town* kann Longfellow Deeds nur deswegen obsiegen, weil der Gerichtssaal neben fremdländischen Psychoanalytikern auch homegrown Durchgeknallten wie den beiden wunderlichen Schwestern aus seinem Heimatdorf im Schutze des Repräsentationsgedankens Rederecht erteilt.

In deutschen Filmen kommen das Parlament oder parlamentarische Situationen nicht vor. Wir kennen nur den Gerichtsfilm, wobei das Gericht in deutschen und anderen europäischen Filmen – wie natürlich durchaus auch in manchen amerikanischen – allerdings in erster Linie eine theatralische Arena ist. Hier gilt es zu glänzen, zu brillieren. Trotz einiger Alibi-Aufrichtiger ist der Kampf um den Sieg (der Wahrheit) ein Kampf gewiefter Fachleute, die sich durch Spezialkenntnis und Schauspielkunst in einem ganz und gar dramatisch-bühnenhaften Setting legitimieren. Den Gerichtsakteur wie den Redner legitimiert eine erworbene Kenntnis oder ein Talent, nicht das, was er oder sie repräsentiert. Seine Stimme ist Zentrum eines kunstvollen, geregelten Agierens, sie ist gerade nicht aufgrund einer Authentizität, die durch Unbeholfenheit und Ungeschicklichkeit legitimiert wird, im Recht. Die ansonsten in deutschen Filmen häufige, gerne auch intellektuellenfeindlich und antisemitisch eingesetzte Figur des einfachen Mannes aus dem Volke, der nicht lügen kann, weil er dafür viel zu simpel ist – »Ich bin kein Freund großer Worte« –, taucht in Gerichtsfilmen nicht auf. Dann wäre nämlich sogar der ewige Rühmann nicht mehr ein unvermittelt körperlich präsenter lieber Volks-Trottel, sondern ein parlamentarischer Repräsentant.

4.

Der gewählte Repräsentant, heißt es also geläufig, ist ein Mann (später auch gelegentlich eine Frau), der eine Gegend, ein Stadtviertel und ein heterogenes Kollektiv repräsentiert, das seine Gegner mitenthält. Technisch repräsentiert aber dieser Mann nur eine gewisse Menge an *Stimmen*. Alle technischen Probleme der Demokratie haben damit zu tun, daß aus echten Stimmen etwas anderes wird. Im *Votum*, in Vote, Votieren sind Vox, Voice und Verwandte noch enthalten, aber kein *vocare* mehr, kein konkretes Rufen und Gebrauchen der Stimme, keine Oralität.[3] Die abstimmende Stimme ist in der griechischen

Politik ständig auch als Rede laut hörbar; Demokratie ist eine Institution der Ab*stimm*ung, eine Organisation von Stimmen, eine musikalische Form.[4] Keine Schlacht, kein Gewinn von Bundesgenossen, kein Abfall derselben ohne ausführliche Beschreibung von diesen Ereignissen vorangehenden Reden: wie etwa in Thukydides' *Peloponnesischer Krieg*. Jemand läßt sich vom Klang der Stimme, ihrer Präsenz überzeugen. Bündnisse werden gestiftet oder zerbrechen, Tausende finden den Tod. Fremde bitten ums Rederecht. Fremde Stimmen gesellen sich zu »native tongues«. Die konkrete Stimme jedoch weicht in unübersichtlicheren Gemeinwesen – auf dem Wege von Gemeinschaft zu Gesellschaft – schließlich dem *Stimmzettel*, der auf englisch *ballot* hieß, und der eine Assonanz zu seinem ewigen politischen Konkurrenten hatte, den schon Malcolm X für eine wichtige Rede nutzte: »The Ballot or the Bullet?«

Der Stimmzettel verhält sich zur konkreten politischen Stimme der klassischen Vorstellung nach noch fremder und abstrahierender als generell die Schrift sich zur Stimme. Wenn man von Derridas grundlegender Beschreibung dieses Verhältnisses als europäische Tradition in der *Grammatologie* (1967) ausgeht, so ist die Schrift in seiner auf Rousseau bezogenen Darstellung u.a. das nichtauthentische »Supplement« zur authentischen Stimme, also Ergänzung und Ersetzung in einem, bzw. eine Ergänzung, die langsam zur Ersetzung wird. Das bedeutet, daß der Stimmzettel (*ballot*) schon immer eine Negation der »authentischen« Stimme war. Ihre Wesensmerkmale Einzigartigkeit, volle Artikuliertheit, Flüchtigkeit und Präsenz werden in das jeweilige Gegenteil verwandelt: Reproduzierbarkeit, reine, leere Markierung (das Kreuz), Beständigkeit und Absenz. Während Stimme und Schrift (in der Literatur z.B.) noch zusammenwirken, steht der Stimmzettel für die Ausschaltung der Stimme, die in primären, nachbarschaftlichen Gemeinschaften entscheidend gewesen ist, aber auch später noch anarchoide, utopische Vorstellungen wie die von Thoreau bestimmte.

In der Moderne, wo die ursprünglichen Stimmen verstummt sind und nur noch repräsentiert werden, hebt nun eine – vornehmlich rechte – Kritik am Parlamentarismus an, die diesem genau seine Stimmen, seine Redeform, sein Parlando vorwirft. Der Topos der Quasselbude. Und ist es nicht wahr? Wieso müssen diese Repräsentanten, die doch die Stimmen zu Kreuzen reduziert und unter sich begraben haben, so lange, so viel und so laut reden? Sie stehen doch eh unter Fraktionszwang. Auch ihre Stimmen zählen doch letztendlich nur als Stimmzettel, warum nicht gleich zum Hammelsprung durch die Tür, wie das Vieh zur Schlachtung, es zählen ja ohnehin nur abstrakte Zahlen.

5.

Der Topos des Parlaments als Quasselbude ist älter als die Radioübertragung aus dem Parlament. Daß die im Parlament nur quatschen, hieß für die Rechte ja nicht, daß sie zu einheitlich, zu normiert, ja zu niveaulos reden, sondern daß sie nicht befehlen und nicht entscheiden. Wie sich das anhört, das Quatschen, wußte ja eh keiner, nur das andere, wie ein Befehl sich anhört, war bekannt. Im Bild der Quasselbude ist die Dissonanz enthalten, die wahre Polyphonie, die am Anfang aller »wahren Demokratie« stehen muß, der individuelle Rest, der sich nicht vereinheitlichen läßt. Das Radio war bekanntlich als Mittel der Veröffentlichung politischer Stimmen erst so richtig erfolgreich, als diese wieder einheitlich und ungebrochen klangen. Nun brachte es *die* Stimme der Politik überallhin, wo sie relevant war, im ganzen Reich.

Es wurde alles getan, um Stimmen Dissonanz und *ursprüngliche Polyphonie* auszutreiben. Das wichtigste war, daß Hitler, Goebbels, aber auch Sportreporter Zimmermann, Philosoph Martin Heidegger, selbst die Sprechplatten mit Benn und Mann einstimmig klangen. Kein Disput in ihnen, kein Disput vor oder nach dem Ende der Rede, keine Dissonanz weit und breit. Die Radio-, Sprechplatten-, Wochenschauen-, Vortrags-, Redner-, Meine-Damen-und-Herren-geschätzte-Festversammlungs-Stimmen erklingen immer erst, nachdem der Löffel gegen das Sektglas geschlagen worden war. Konkrete Stimmen gewinnen also in Deutschland – und anderswo ähnlich – erst an Popularität, nachdem und indem sie sich aller ursprünglichen Unsicherheiten entledigt haben, sich also beherrschen lassen wie ein Instrument.[5]

6.

Die Stimme des Opernsängers und der Opernsängerin erheben sich aus eigener Kraft aus immensen Brustkörben und übertönen Pianisten und Orchester. Sie sind von beeindruckender physischer Gewalt, ihre Anhänger sprechen vor allem von sexuellen Ereignissen. Diese Stimmen sind keine politischen. Sie entsprechen den Gerichtsfilmen, wo der Anwalt durch Tricks der Rhetorik und Kniffe der Jura beeindruckt, nicht denen, wo die Jury eine Abgeordnetenversammlung ist und die Stimme für das irreduzibel Eigene des Mitbürgers eines Gemeinwesens steht. Ein Opernsänger ist wie ein Gewichtheber, ein spätfeudales Monster eines Marionetten-Staates, aber seine Kraft, wie die des Boxers oder Gladiators, setzt eine archaische, auch soziale Hebelfunktion in Gang. Sie setzt sich durch gegen Arsenale und Maschinen der Lautstärke. Sie hält sich an Text und Noten, sie rebelliert nicht. Aber sie stellt einen legalen

und ritualisierten Weg dar, durch Tricks und Kniffe, Üben und Belcanto, Kastration und tragische Fettleibigkeit gehört zu werden.

7.

Die Geburtsstunde der Pop-Musik ist dagegen der Moment, wo hilflose, physisch schwache, dünne Stimmen sich über elektronische Verstärkung laut und deutlich mitteilen. Zum ersten Mal erhob jemand eine Stimme, der weder sportlich noch politisch ein Recht dazu hatte. Die ersten, die dies *taten*, die Folk-Blues-Sänger des Südens der USA, waren natürlich gerade keine zugelassenen Subjekte. Deswegen handelten sie auch nicht autonom, sondern wurden bald Bestandteil eines techno-kulturell-politischen Komplexes. Jede andere vorher oder gleichzeitig aufgenommene Stimme war entweder die ausgebildete Stimme eines Opernsängers, Schlagersängers oder Demagogen, Rhetorikers und Politikers. Die Stimmen von Charlie Patton, Son House, Bukka White etc. waren die ersten Stimmen, die nicht mit sich eins waren, die nicht außerhalb der Dispute standen, die zu sich selbst ein Verhältnis hatten, das man als Traurigkeit übersetzte, dessen musikalisch-akustische Kennzeichen aber waren: Unbeständigkeit, innere Dissonanz, Unvollständigkeit beim Beherrschen eines tonalen Spektrums.

Blues war das Aufzeichnen der Stimmen rechtloser Subjekte in mehrfachem Sinne: Einerseits waren noch nie gebrochene, schwache und unsportliche, unausgebildete Stimmen zur großen Öffentlichkeit zugelassen worden. Andererseits waren die hier aufgezeichneten Stimmen auch im demokratisch-parlamentarischen Sinne rechtlos, nicht einmal zum Stimmzettel zugelassen, wenigstens praktisch (theoretisch hatten sie seit ca. fünfzig Jahren ein Stimmrecht). In dem Moment, wo also zum ersten Mal die innerlich gespaltene, unzufriedene, nicht zugelassene Stimme ertönt, die *Stimme des Menschen* vor jeder Repräsentation und politischen Organisation, kommt die Stimme nicht von irgend jemandem, dem die Abstraktion »Stimmzettel« das Recht der eigenen, irreduzibel persönlichen Stimme genommen hat, sondern sie kommt von einem völlig Rechtlosen. Vom Sohn eines Sklaven.

8.

Die Öffentlichkeit des Folk-Blues war noch nicht die der Massenkultur. Die Blues-Sänger sprachen noch nicht zum Mainstream. Ihre Stimme wurde aufgezeichnet von Institutionen, Apparaten und Figuren, die auf seltsame Weise zwischen Ethnologie, Soziologie, Rassismus und Kapitalismus standen. Sie san-

gen zum einen für den begrenzten und fragilen kleinen Markt der ersten zu ein wenig Geld gekommenen Afroamerikaner des Südens, zum anderen für die archivistischen und ethnographischen Interessen der Library of Congress. Junge Männer wurden für wenige Stunden in primitive Studios geschleppt oder gleich in den Hotelzimmern vor ein Mikrofon gesetzt, wo sie in den nächsten Tagen ihren kargen Lohn mit Drogen und Frauen durchbringen würden, wie es die Legende, aber auch manch gesicherte Biographie wissen will.

Die Blues-Sänger setzten also ihre Stimmen nicht ein. Sie wurden hörbar gemacht von einem Dispositiv, das verschiedene Interessen und Kräfte miteinander vermischte. Man versuchte, unterentwickelte Zonen an entwickelte anzuschließen oder sie endgültig aufzugeben, entlegene Ländereien einzunehmen und zu kartographieren und schließlich die Ströme von MigrantInnen zu verfolgen und zu kontrollieren, die sich auf die Städte des Nordens hin bewegten. Im Gefolge dieser administrativen Maßnahmen im Umgang mit dem Süden, den Schwarzen und den Wandernden begannen auch Kulturwissenschaftler und -kaufleute die Technologien des mechanisierten Kennenlernens einzusetzen, das Kartographieren, das Aufnehmen von Beispielen – von Vogelstimmen. Der *irreduzible Mensch*, repräsentiert durch die eigentlich nicht-repräsentierende, original-zerrissene eigene Stimme, ist dabei als Nebenprodukt abgefallen. Ein brauchbares Nebenprodukt: Gestiftet wurde die in vielerlei Weisen brauchbare Connection zwischen Wahrheit und Rechtlosigkeit, Utopie und Ausgeschlossenheit, zwischen der Individualität und dem Außerhalb der Gesetze des Landes.

9.

Dann natürlich Dylan. Die richtige Öffentlichkeit für die kaputte Stimme. Die Welt fällt in Liebe zur kaputten Stimme. Jeder, der seine eigene Stimme, wenn es eine ungeübte und damit uneinheitlich-zerrissene Stimme ist, aufgezeichnet außerhalb des Körpers hört, erlebt bekanntlich eine narzißtische Kränkung allererster Kanone. Ein umgekehrtes Spiegelstadium. Geht es doch bei diesem darum, dem noch nicht vollständig Subjekt gewordenen Kleinkind ein Bild von sich als Subjekt zu zeigen: mit jubilatorischen Gesten begrüßt das Kleinkind sein ganzes, vollständiges Selbst und wird Subjekt. Beim Tonband- oder Anrufbeantworter-Stadium jedoch geht es darum, einem längst sich als vollständig wahrnehmenden Subjekt seine kaputte, unvollständige, schwankende, dünne, kipplige Stimme vorzuspielen. Das soll *ich* sein?

Damit ist klar, daß du als abstraktes Subjekt abstrakt dein Stimmzettelkreuz

machen darfst, aber du darfst nicht konkret mit*reden*. Du darfst dich als vollständiges Subjekt *sehen lassen*, aber nicht hören. »Little girls should be seen and not heard«. Jetzt kommt Bob Dylan und stellt sein narzißtisches Verhältnis zu seiner Gebrochenheit, zu seiner kaputte Stimme zur Schau. Man kann jetzt die kaputte, gespaltene Stimme wieder als zum glänzend vollständigen Subjekt zugehörig sehen. Eine Selbstermächtigungsshow allerersten Glamours, ein Vorbild für ein neues Demokratischwerden der Welt. Auch hier fällt auf, daß die, die die Abstraktheit des Stimmzettels überspringen wollen, mit Folk, Folk-Rock und nachgespieltem altem Blues, *fast noch Kinder* sind. Leute also mit einer frischen Erinnerung an komplette Rechtlosigkeit.

10.

Die kleine, machtlose Stimme fand zur Band, einem weiteren Demokratiemodell, über das anderswo schon viel gesagt worden ist. Hier nur eines: Sein strukturell wesentliches Moment von Selbstermächtigung ist die Absprache. Leute, die alles mögliche nicht oder noch nicht können, tun dies nach Absprache gleichzeitig. Das hat einen ermächtigenden Effekt, den man unmittelbar aus der sozialen Organisation Jugendlicher übernommen hat: die Verabredung zu nichts Besonderem, aber an einem bestimmten Ort zu bestimmter Zeit konstituiert bekanntlich jugendliche Kollektive. Sie braucht keinen weiteren Inhalt, sowenig wie Jazz-Musiker an etwas anderes außerhalb der Musik denken müssen, wenn es darum geht, daß verschiedene Leute zu bestimmten Punkten das gleiche und zu anderen etwas gezielt Verschiedenes tun, ohne sich in einer Metasprache – Partitur, Absprache, die das Wann, Wenn, Wo und Wer der »Sprache« Musik regelt – über diese Zeitpunkte verständigen zu müssen.

Jazz schafft es im gleichen Maße, die Metasprache für eine hochentwickelte musikalische Organisation zu erledigen, die der Metasprache bedürftig ist, wie die Pop-Band-Musik nichts ist außer der auffälligen, ausgestellten Metasprache über eine der Metasprache kaum bedürftige (nämlich sehr einfach strukturierte) Musik. Diese beiden kollektiven Musizierweisen haben aber interessante fließende Grenzen. Für unsere Frage ist ihr jeweiliges Verhältnis zur Stimme entscheidend: Während im Jazz jedes einzelne Instrument eine Stimme darstellt – im musikalischen Sinne, als »Vielstimmigkeit«, aber auch durch die oft beschriebene Mimesis der Blasinstrumente an Stimmeigenschaften –, so ist die Verabredungsmusik der Band eher der unsichere Versuch, die eben erhobene Stimme gleich wieder verschwinden zu lassen.

11.

In der Band gesellt sich die kleine machtlose Stimme zu einer Organisationsform, die einzelne irreduzible Individualstimmen gerade ausgeschlossen hat. Beatbands haben noch keine bekannten Sologitarristen mit bekannter Handschrift. Die Sänger der ersten Bands treten scheu heraus aus der Anonymität des Gruppensounds, um sich gleich wieder hinter gleichzeitigen Harmony-Vocals zu verbergen. In dieser Umgebung hat die kleine, kaputte Stimme ihre größten Erfolge. Sie wird sicher. Sie wird groß. Sie wird hegemonial. Sie wird schließlich das Maß der modernen Unterdrückung (Authentizität = Unterwerfung der Individuen unter ein Identitätsprinzip, das sie besser kontrollierbar, segregierbar macht), während sie sich immer noch für die Befreiung (Authentizität = Selbstverwirklichung) hält.

12.

Das erste Stadium des Siegeszuges der Stimme war die außerparlamentarische Opposition. Marxisten mochten schon immer gemutmaßt haben, daß der Parlamentarismus eine Form der Diktatur der Bourgeoisie darstellt. Ein erstes vitales und artikuliertes Unbehagen am Parlamentarismus wurde in den späten 50ern und dann in den 60er Jahren laut. Everywhere across the USA. There was dancing in the streets. Singen und Tanzen äußerten sich als ernstzunehmende Alternativen zu Abstimmen und parlamentarischen Reden. Statt zwei gab es viele Parties.

Und auch der andere Konkurrent des Ballots hatte Konjunktur. Eher als Zeichen denn als tödliche Waffe – das blieb vor allem der anderen Seite vorbehalten. Die White Panthers hatten ein Logo aus Gitarren und MPs, und die Black Panthers wollten nur ihre Waffen *zeigen*, ein kalifornisches Gesetz ausnutzend, damit man (the man) ihnen nicht zu nahe trete. White und Black Panthers hatten gewaltige Stimmen, die aber aus kleinen kaputten Stimmen herausgewachsen waren. Rob Tyners Organ (MC 5) war nicht zum Brüllen und Skandieren ausgebildet, er hatte eine unvollständige Folkrockstimme, die er ständig überbeanspruchte. Darüber hinaus schob er sich ein Mikrofon tief in die Mundhöhle und übertrug live aus der Stimmritze. Huey P. Newton wiederum liebte die Stimme von Bob Dylan.

Dylan und Lennon waren fraglos die wahren Anführer des Gedankens der Außerparlamentarischen Opposition. Sie machten vor, wie aus wackeligen Stimmen per elektronischer Selbstermächtigung laute mächtige Stimmen werden konnten, die dennoch keine neuen rhetorischen Machtstimmen sein

mußten. Dylan veränderte dann mittendrin seine Stimme komplett: Aus dem bis »Blonde on Blonde« kultivierten rauhen, aber zarten Klang wurde für »John Wesley Harding«, »Nashville Skyline« und »Self Portrait« ein in sich ruhender, nach innen gewandter, vollständiger. Auch das war erlaubt und möglich. Zur Logik des Authentizismus und der Selbstverwirklichung gehörte die Möglichkeit der großen Veränderung, der Entwicklungsroman.

13.

Die Frauen hatten zwei Möglichkeiten: Die eine war, dasselbe zu tun wie die Männer. Das führte zum Tod von Janis Joplin. Vorher hatte man gerade sie wegen der Erfindung einer neuen Sprache gelobt. Bei ihr wurde aus dem kleinen, kaputten Stimmchen nicht nur ein elektronisch verstärktes, nun lauter gewordenes. Bei ihr war ein Schrei daraus geworden. Vom Blues weiß man, daß das Lautwerden der zum Schweigen verdammten Stimme auch für die Stimmbesitzer nicht nur eine Befreiung und Selbstermächtigung darstellt, sondern das Risiko der Affirmation des eigenen Leides birgt. Man muß unterscheiden zwischen dem strukturellen und latenten Leid des Unvollständig- und Ausgeschlossenseins – mehr oder weniger – eines jeden, das vom Tonband-Stadium an den Tag gebracht wird, und dem manifesten und akuten Leid einer persönlich verfolgten Person. Wenn das zweite mit dem ersten verwechselt wird, befreit man sich zur eigenen Zerstörung. Der Schrei ist ein problematischer Sonderfall ohnehin, weil er sich selber verstärken, sich überheben will. Das ist sowohl ein entsetzlicher Heroismus, wie es auch davon spricht, daß man etwas mehr tun muß, sich überheben muß, wenn man etwas mehr als den eigenen Arsch retten will. Es ist eben auch an der Heldin nicht alles falsch.

14.

Das andere Modell vertraten Nico und Julie Driscoll auf unterschiedliche Art, erstere konzeptueller, letztere kulinarischer. Beide kontrollierten ihr nichtstereotypes Singen und stellten die Kontrolliertheit aus. Sie taten nicht das, was Dylan und Lennon in Imitation von Folk- und Blues-Platten taten: ihr unbearbeitetes Selbst einfach durch den Verstärker jagen. Aus vielen Gründen war das nicht möglich für Frauen (und für andere auch nicht). Dennoch profitierten auch sie von der Möglichkeit der ungeschminkten und unsportlichen Stimme. Ihr Drag, ihr Kostüm, ihre Maske waren nicht schon verstanden, klar oder bekannt, sondern so neu wie die reine, kleine, rechtlose Stimme selbst neu war. Und da die reine, kleine, rechtlose Stimme in einer vermittelten, bürokra-

tischen, kapitalistischen Welt nur kurz aufleuchten kann und dann – zur metaphysischen Konstruktion geworden – gegen sich selbst eingesetzt wird, war dies nicht nur der einzig mögliche Weg für zwei Frauen in den Jahren 1966 bis 1970, sondern vielleicht überhaupt der richtigere, überlebensfähigere.

15.

Das Modell APO entwickelte unter den kulturellen und ökonomischen Bedingungen der letzten dreißig Jahre tatsächlich zum Parlamentarismus ein Verhältnis, das dem Derridaschen Supplement immer ähnlicher wird. Zunächst füllt es die aus der Abstraktheit des Stimmzettels entstandenen Defizite – Unanschaulichkeit, Reduktion auf wenige Personen und Personenmodelle, Institutionalisiertheit, Bürokratismus, kulturelle Nähe zu den herrschenden Klassen etc. – durch all die großen Erfolgsprodukte, die von der Pop-Avantgarde erfunden und von der Kulturindustrie auf allen Ebenen zu Erfolgsartikeln auf Massenebene entwickelt wurden: elektronische Nähe, individualistische Buntheit, Zulassung immer mehr und anderer Personenmodelle, Explosion von Vielfalt in aller Öffentlichkeit. Diese Produkte und die von ihnen hervorgerufenen Welten werden jedoch immer totaler und unausweichlicher und treten an die Stelle jedes, auch des abstraktesten Verhältnisses der Konsumenten zu politischen Entscheidungen. Verschiedene andere Konkurrenten von Parlament und Konsum – soziale Bewegungen, bewaffneter Kampf, alternative Ökonomien und Kommunikationen: Punk, Indies, das Netz etc. – konnten nun von außen ein Verhältnis haben zu dem kapitalistisch-parlamentarischen Komplex, an dem sie aber immer nur das Kapitalistische wahrnahmen.

16.

Während das Modell APO unglaubwürdiger wurde – im Verlauf der 70er, noch einmal neu belebt durch Punk –, begann ein anderes Modell stärker zu werden. Nicht mehr *die Stimme,* konkret und menschlich, wurde dem Stimmzettel – wie der Gebrauchswert dem Tauschwert – entgegengesetzt, sondern *die andere Stimme* den herrschenden Stimmen. Die andere Stimme konnte nicht einfach weiterhin nur »authentisch«, beschädigt und unvollständig sein, wo doch die von diesen Beschädigungen und Unvollständigkeiten garantierte Authentizität längst zum Fetisch geworden war. Authentizismus – die Forderung also, ganz man selbst und bei sich zu sein, ohne Hintergedanken und Masken – war vielmehr zur Ausbeutungsformel – je flexibler der Jobber, desto massiver seine Identifikation mit seinem Job – geworden.

Um die Defizite der »authentischen Stimme« auszugleichen, mußte die andere Stimme aus Regionen kommen, in denen sich Menschlichkeit nicht nur *außerhalb vom, aber im Verhältnis zum* Parlament (wie beim APO-Modell), sondern ganz jenseits davon herstellte, gerne auch in traditionelle Selbstverwaltungsformen eingebettet. Praktischerweise aus idealisierten Zonen der sogenannten Dritten Welt und den Ghettos der Ersten. Die anderen Stimmen sollten Häuptlingen, Griots, Medizinmännern, Geistlichen anderer Kirchen, Gangstern, antikolonialen Revolutionären oder einfach nur Angehörigen romantisierter Ethnien gehören. So wie das Modell der beschädigten, irreduzibel eigenen menschlichen Stimme von »Rechtlosen« innerhalb der Referenzgesellschaft (Afroamerikaner) stammte, so stammt das Modell der *anderen* Stimme von Rechtlosen außerhalb des eigenen Kultur- und Wirtschaftsraums, wo sie die Funktion der Alterität ausüben.

17.

Natürlich hatten diese Stimmen auch musikalische und physikalische Gemeinsamkeiten. Sie waren zwar nicht trainiert, aber stärker als spezifisch, geregelt, partikular erkennbar. Ihre Rezeption erkannte keine universelle menschliche Stimme, sondern erfreute sich gerade an der Spezifizität und kontextfreien Alterität. Doch galt dieses Modell der anderen Stimme hauptsächlich für die sogenannte Weltmusik. Das dazugehörige und etwa gleichzeitig – frühe 80er – lancierte Modell HipHop weicht ganz interessant davon ab: Die Akteure stammen wie die Blueser aus den rechtloseren Regionen innerhalb der USA und anderer Länder vor allem Westeuropas. Und ihre Stimmen sind im Gegensatz zur Weltmusik nicht einfach nur kontextlos anders, sondern in einer Weise, die von all ihren Zuhörern auch diakritisch, also innerhalb der Varianten der einzelnen Akteure und Sub-Genres gewürdigt werden kann (während es für den Weltmusik-Konsumenten egal ist, ob eine Gruppe aus Pakistan, Myanmar oder Obervolta kommt und in welchen Traditionen und Genres ihre Arbeit angesiedelt ist).

Dennoch sind Rapper allgemein als »andere Stimmen«, nicht als »wahre«, »eigentliche« Stimmen klassifiziert. Daß die Bedeutung »anders« gelegentlich umschlägt in »universell wahr« und »authentisch«, ist zwar als Möglichkeit für den Erfolg von HipHop entscheidend, ebenso wichtig für den Genuß dieser Wahrheit aber ist, daß diese Wahrheit prekär bleibt und bei näherem Hinsehen erneut in partikular und anders zurückfällt. »Anders« und »wahr« dürfen nur gelten, wenn sie sich gegenseitig stützen und relativieren.

Und HipHopper machen noch etwas ganz Ungekanntes mit der Stimme: Sie singen nicht, sie schreien nicht, sie tragen kein Drag oder Kostüm. Statt dessen unterscheiden sich Rapper von allen anderen elektronisch aufgezeichneten öffentlichen Stimmbenutzern dadurch, daß sie sich benehmen, als wäre die Stimme nicht auf eine Schriftkultur bezogen, von ihr umgeben und diszipliniert oder ihr gegenübergestellt, sondern als könne man das Wort wieder so verwenden wie zu Zeiten rein oraler Kulturen, als Gegenstand und nicht als distanzierendes Zeichen. Die Erklärung, warum eine solche Verwendung des Wortes und ein solcher Einsatz der Stimme (wieder) möglich werden konnten, sind gar nicht so entscheidend, dennoch will ich sie kurz umreißen: In afroamerikanischen urbanen, aber auch anderen ländlichen US-Kulturen waren restbeständige orale Traditionen, wie Abrahams[6] nachweist, in den 50ern noch lebendig, so daß sie sich mit der sekundär-oralen Kultur des TV- und Radio-Zeitalters zu einer neuen oralen Kultur verbinden konnten.

Entscheidender jedoch ist, daß Rap eine totale Ermächtigung und Hypostasierung der natürlichen Stimmen mit allen Mankos und Beschädigungen durchgesetzt hat, die mit dem totalen Regime des Authentizismus einerseits hervorragend harmoniert bzw. von ihm mitgestützt wird, andererseits mit sozusagen aller physischen Kraft der Artikulation versucht, die letzten selbstidentifikatorischen Laute hervorzubringen, die sich noch gegen die Logik des Authentizismus sperren. Das Oszillieren zwischen distanzierendem Alteritätsgenuß und Identifikation seitens der Konsumenten entspricht diesem Oszillieren auf seiten der rappenden Akteure und ihrer Stimmen.

18.

Eine andere Strategie ist die Instrumentalmusik. Natürlich nicht die Exekution von notierten Kompositionen. Freilich eine, die die Abwesenheit von Stimmen miterzählt. Andrew Ross erklärte die relative Abwesenheit von Stimmen und Worten beim Dub neulich damit, daß nur so von der unaussprechlichen Realität und Macht des Rassismus gesprochen werden kann, ohne diesen mitzubestätigen. Die instrumentale Stimme, der geliebte Fetisch-Sound ist nur dann ein Ausweg, wenn die Elemente, die das Besondere der individuellen untrainierten Stimme ausmachen, im instrumentalen Sound erhalten bleiben. Samples haben dabei durchaus eine paradoxe Funktion. Sie verdoppeln zwar und reproduzieren Einmaligkeiten über die bloße technische Reproduktion hinaus, indem sie sie nicht nur im Originalkontext, sondern in jedem anderen Kontext verfügbar machen. Aber dadurch, daß sie ständig de- und rekontex-

tualisieren, vervielfältigen sie auch die Besonderheit einer Stimme und eines Sounds auf unendliche Weise.

So könnte das Prinzip der Besonderheit inflationär aufgeweicht werden, aber ebensogut könnte das schlechte ökonomische Prinzip des Zitats ad absurdum geführt werden. War das Zitat in der Pop-Musik der frühen Postmoderne ein anti-authentizistisches Mittel, Künstlichkeit, Sekundarität und Differenz qua Maske auszustellen, so hatte es in der zweiten Postmoderne der 90er (Easy Listening) nur noch einen reinen Tauschwert, der sich nach Rarität bei gleichzeitiger Erkennbarkeit richtete. Diese Entwicklung, aber auch ihr Ende, sind ein Produkt der unendlichen Verfügbarkeit fremder Stimmen und Sounds durch Samplen. Wenn das Zitat nicht mehr erkennbar ist und keinen Tauschwert in der Ökonomie kulturellen Kapitals mehr hat, wenn es wieder reines Fundstück zufälliger, lebendiger Beziehungen von Intentionalitäten und Verkettungen von Körpern wird, könnte es die Funktion der beschädigten Stimme wieder übernehmen. Hierfür eignen sich instrumentale Samples, die nicht durch Bedeutung Zitathaftigkeit ausstellen, noch besser als richtige Stimmen.

19.

Letztendlich bleiben zwei Auswege, die sich immer wieder zu öffnen scheinen, wenn Stimmen auf die eine oder andere Art zum Schweigen gebracht worden sind: Maske und Körper. Wenn wir voraussetzen, daß menschenwürdig leben heißt, in gleicher Weise körperlich zu leben wie sich von Körperlichkeit jederzeit entfernen zu können, so sind wir uns einig, daß der Körper weder eine letzte Wahrheit der Existenz ist noch ein unverwundbares Konstrukt, das sich schmerzlos jeder Zeichenmanipulation fügt. Die Formeln werden aber komplizierter, denn beide – Körper und Maske – sind nicht mehr da, wo sie zu sein scheinen. Ostentative Verkleidung, Spiel und Maskerade sind keine Kritik des Authentizismus mehr, sondern Spielarten des terroristischen Selbstverwirklichungs-Imperativs. Wir brauchen also eine andere Art von Drag, eine, die sich von der Dualität von Wesen und Maske verabschiedet. Wenn Differenzen zum Befehl und zu Homogenitäten werden, dann muß man gegen die Homogenität der Differenzen erneut different werden. Wenn das, was veränderbar und was konstant ist an meiner Stimme, nicht mehr als Opposition im Mittelpunkt meiner »Performance« steht, sondern verschiedene, möglichst viele Zwischenformen von »mir« (als meinem Schicksal) und der »Maske« (dem, was »ich« gewählt habe) sich vermischen, werde ich, jedenfalls bis dieser Umgang genrefiziert und verdinglicht wird, über eine »Stimme« verfügen.

Der Körper ist aber auch nicht mehr da, wo ihn das Stereotyp wähnt, in Opposition zur Maschine, sondern immer ganz nahe an dieser dran. Konventionell glaubt man die »Wetware« des Körpers als Gegenteil der Hardware der Maschine beschreiben zu können. Tatsächlich lassen sich ja soft, wet und hard im Körper nicht trennen. Zum Verhältnis des musikalischen Körpers zur Maschine gehörte immer ein Zusammenspiel aus Faszination am unbestechlich Ablaufenden und der subjektiv gefühlten Differenz dazu, die für ihren Genuß freilich diese Nähe brauchte. Kritische Aversionen gegen Jazz von Waldo Frank bis Adorno gleichen heutigen Verfluchungen von Maschinenmusik darin, daß sie den jeweils neuesten Tanzmusiken Uniformität, Gleichförmigkeit, Disziplinierung, Administration und Bürokratie vorwerfen. Tatsächlich stimmt daran immer ein Teil: insofern als der Körper zur reinen Physikalität, zu Schweiß und Tränen wird und sich nichts in ihm wehrt. Aber auch verstärkte, rappende, sich emporschwingende Stimmen stehen für Tanzmusik, wobei sich immer ein Widerstandsmoment gegen das Maschinelle und Administrative in dessen Nähe konstituiert. In *dieser* Nähe zum Maschinellen, in dieser *Mimesis ans Verhärtete*[7] entstehen eben gerade Sexualität und Körperlichkeit jenseits ihrer authentizistischen Verwertbarkeit. Die Momente zwischen Exzeß und Zwang werden allerdings immer kürzer und auch interessiert verwischt.

20.

Albert Ayler und Patti Smith haben – neben anderen – besonders intensiv daran gearbeitet, die religiöse Erfahrung des Zungenredens in die Rock- und Jazz-Aufführung des späten 20. Jahrhunderts zu holen.[8] Die in fremden Zungen redenden, ekstatischen Shakers hatten eine neue Authentizität erreicht, indem sie glaubten, ihre Stimme nicht für sich, sondern für etwas anderes, von etwas anderem sprechen zu lassen: Gott, Wahrheit und interessanterweise fremde Sprachen. Gott offenbart sich durch »fremde« Sprachen in »eigenen« Stimmen. Dieses Offenbarungs- und Wahrheitsideal ist nicht zu trennen von dem kommunitären Demokratie-Ideal der Glaubensgemeinschaft, in der jeder bekennt und bezeugt (Testifying). Aber höchste Authentizität kommt der fremden Stimme zu, die nicht meine ist. Diesem Ideal ist jede Pop-Öffentlichkeit mehr oder weniger verpflichtet. Sie steht auch für ein Parlamentarismus- und Demokratie-Ideal. Die höchste Form der Repräsentation von Stimmen ist eh das komplett dissonante Ensemble, das eben sowohl dissonant wie Ensemble ist.

21.

Ein Parlamentarismus der konkreten Stimmen, der Abschaffung jeder Repräsentation zugunsten kleiner Gemeinschaften, ist natürlich auch ein apolitisches und romantisches Ideal, das letztlich undialektisch das Material zur Verfügung stellt – die authentische Stimme – für ein Machtregime (Authentizismus). Das Ideal schafft also Wirkungen, die sich gegen dieses Ideal kehren, solange es nicht eingebettet ist in komplettere und komplexere politische Analysen. Pop-Musik kritisiert Parlamentarismus aber nicht auf politischer Ebene – das mögen einzelne Songs tun, aber nicht die verschiedenen Prinzipien der Stimme, von denen hier die Rede war. Pop-Musik ist eine ästhetische Kritik an den Problemen des Parlamentarismus, deren Argumentationsstil notwendig anders verläuft. Diese ästhetische Kritik zielt allerdings auf einen politischen Mißstand, den eigentlich nur ästhetische Erfahrung wirksam kritisieren kann: Repräsentation.

In der Kritik der Repräsentation wird die Ästhetik politisch, ohne politische Vorschläge zu machen oder politische Gesamtheiten und Verhältnisse zu analysieren (das könnten wieder einzelne Songtexte tun, jedoch nicht das ästhetische Prinzip, das darin zum Ausdruck kommt, daß sie so und nicht anders gesungen werden). Es ist politisch notwendig zu verstehen und nutzbar zu machen, was zu einer bestimmten Zeit die ästhetische Kritik an Repräsentation, an Macht und Verfügung sagt. Das kann man erkennen, wenn man sich anhört, was überraschenderweise und unberechneterweise eine überraschende Zahl von dafür nicht vorgesehenen Leuten erreicht. Um das zu finden, kann ein Blick in die Charts, alternative Charts, Feldforschungen, ein gutes Leben oder eine Statistik helfen. Pop neigt dazu, den Gesellschaften eine stabilisierende Illusion gemeinschaftlicher Verhältnisse anzubieten. Dafür wird Pop gebraucht. Man kann von da aus aber immer und leichter andere Verhältnisse denken und fordern. Je mehr Gesellschaft Pop braucht und instrumentalisiert, je mehr Pop ausverkauft und falsch wird, desto größere Aussichten gibt es, die Stimme wieder neu und anders zu erheben. Vorausgesetzt, man kann Pop dann noch so leicht entern wie in den klassischen Jahren.

1 Randy Newman, The Beehive State, auf: *Creates Something New Under The Sun*, Warner Brothers: 1969.

2 In einem späteren Film, *Meet John Doe*, ist Capra skeptischer, was die Möglichkeit der Massenmedien als Alternative zum oder gleichberechtigte Möglichkeit neben dem Parlament betrifft. Hier wird dem – wieder von Gary Cooper dargestellten – Helden seine

Rolle als Repräsentant von jedermann zum Verhängnis. Allerdings auch, weil er nichts Spezifisches mehr repräsentiert, sondern den »kleinen Mann« schlechthin.

3 Nicht umsonst hieß der Verstärker, der den Gedanken, jeder könne ein Rock'n'Roll-Star werden, zum ersten Mal ökonomisch und technisch vorstellbar machte, »Vox AC 30«. Vgl. The Byrds, So You Want To Be A Rock'n'Roll Star, auf: *Younger Than Yesterday*, CBS: 1965.

4 Der US-amerikanische Musiker und Filmemacher Tony Conrad vertritt seit langem die These, daß die Geschichte der griechischen Demokratie von rechts umgeschrieben worden sei und daß es eine linke Kritik an den vereinheitlichenden Regeln gab, die auch in der Musik und der Mathematik im Begriff der »Harmonie« bei Pythagoras und Platon virulent wurden. Conrad versucht u.a. die ursprüngliche Dissonanz durch Aufwertung weggerechneter Intervalle und »ursprünglicher« Mikrotonalität zu rekonstruieren. Vgl. seine 1996er CD *Slapping Pythagoras* auf dem Table-Of-Elements-Label.

5 Peter Rühmkorf machte in den 50ern Lyrik & Jazz. Jazz ist die Organisation von Vielstimmigkeit ohne Zwang und doch mit Organisation par excellence. Die Lyrik, die sich was ausdenken muß zu den elektronischen Verhältnissen, wo nicht mehr innere Stimmen den gelesenen Text allein hervorbringen, sondern Gesang ertönt und auch andere Sprechplatten von Pound und Ginsberg aus Amerika kommen, läßt sich von Jazz begleiten. Das alte Mißverständnis, Jazz-Musiker würden sich bei ihren Improvisationen von gemeinsamen Inhalten, Semantiken etc. leiten lassen, statt von Organsiationsformen und Interaktionsformen – und deren ganzer feiner Logik, die überhaupt keinen Gegenstand nötig hat, erst recht keine Worte –, ist dabei ausschlaggebend: Musiker und Lyriker denken angeblich an dasselbe, natürlich zuvor sprachlich fixierte Material und kommen dann über den Inhalt zusammen. Statt dessen sind Jazzer Vertreter ursprünglicher, gespaltener, konkreter Stimmen, deren Vertretung sie aber über Organisationsformen beherrschbar gemacht haben, die der parlamentarischen Repräsentation überlegen sind.

6 Vgl. Roger D. Abrahams, *Deep Down in the Jungle*, Chicago 1970; bzw. Walter Ong, *Oralität und Literalität*, Opladen 1982.

7 Um Adorno auch gegen ihn selbst zu kehren, der diese Fähigkeit allein den todernsten Becketts dieser Welt zubilligte. Womöglich hatte der aber auch mehr Humor, und manch fröhliche Maschinenfaszination enthält mehr Trauer, als Adorno ahnte, als er empört notierte, daß die »Neger« auch noch entfremdet fröhlich seien.

8 Vgl. Dan Graham, *Rock My Religion*, Boston, Ma. 1993.

Mark Terkessidis

Die Eingeborenen von Schizonesien

Der Schlager als deutscheste aller Popkulturen



Seit sich im Deutschland der sechziger Jahre die westliche Alternative Pop durchsetzte, galt der Schlager als Reservat von Ewiggestrigen, die Kompensation für ihr armseliges Leben suchten. Allerdings war der Schlager nicht totzukriegen, und heute feiert man sogar sein Comeback. Wie erklärt sich die Beharrlichkeit einer Musikform, die sich ästhetisch seit gut hundert Jahren nicht weiterentwickelt hat? Der Schlager unterhält eine besondere Beziehung zur deutschen Nation. Denn die permanente Politisierung der Kultur in Deutschland verlief im Falle des Schlagers außerordentlich erfolgreich: In ihm verkörpert sich dauerhaft die Perspektive des »deutschen Volkes«. Ästhetisch kommt dies in einem subtilen Spiel mit »ethnischen Metaphern« zum Ausdruck.

Eigentlich müßte der deutsche Schlager seit mindestens zwanzig Jahren tot sein. Der Zeitpunkt seines Ablebens, ausgerechnet nach der verbreiteten Gleichung »Deutschland mal Verwestlichung gleich Fortschritt«, wäre spätestens 1975 fällig gewesen. Durch Jugend, Pop und Politik unter Druck geraten, erlebte er um diese Zeit tatsächlich eine schwere Krise, aus der er jedoch erstaunlicherweise gestärkt hervortrat. Heute ist er wieder ganz auf der Höhe. Er spielt sogar behende mit den Faktoren, die ihn damals mit dem Tode bedrohten. Augenzwinkernd steht etwa ein leicht abgehalfterter Herr vor einem jugendlichen Publikum und schmettert *Ich find Schlager toll.* Der Interpret Guildo Horn kokettiert mit den alten Vorwürfen der Primitivität, der Geschmacklosigkeit und des hemmungslosen Eskapismus, die er durch das Medium westlicher Rockmusik hindurch neu artikuliert: Horn singt *Ich find Schlager toll* zu einer Melodie von Joan Jett und ersetzt selbstbewußt ihren Refrain *I Love Rock'n'Roll.*

Der Schlager ist heute ein funktionierender, ausdifferenzierter Kosmos, in dem wie überall mit gewissen Dominanzen verschiedene Richtungen des Genres nebeneinander existieren. Die Revitalisierung der Schlagerblödeleien unter scheinbar postmodernen Vorzeichen ist in vollem Gange: Stefan Raab und die Bekloppten oder Die Doofen zeigen bei ihren Auftritten, daß auch zur angeblichen Persiflage wieder kräftig mitgeklatscht und -geschunkelt werden darf. Technoversionen alter Schlagerhits machen grenzenlos Kasse. Bands wie PUR, die die »sozialkritische« Tradition der Siebziger mit den yuppiesken Neuerungen der Achtziger (Münchener Freiheit, Purple Schulz) verbinden, haben beachtlichen Erfolg. Eine modernisierte Variante brachte mit Marius Müller-Westernhagen oder Herbert Grönemeyer ihre deutschen Stadionrocker hervor.

Aber auch die »Alten« sind noch oder wieder da. Die geradezu klassisch zu nennenden Flippers haben die Zeichen der Zeit erkannt und betiteln ihr Album *Sayonara.* Dennoch besingen sie ungebrochen die Freuden der Südsee. Andere »Alte« wie Jürgen Drews werden durch Coverversionen von »Neuen« wie Raab wieder ausgegraben. Und auch die »Volksmusik« setzt ihren Höhenflug fort. Ihre Protagonisten gefallen sich ebenfalls in der übertriebenen Zurschaustellung all der an der Gattung kritisierten Eigenschaften: Sie sind überaus gerne »häßliche Deutsche«. Und gerade in ihrem Drang zur Überzeichnung sind auch sie geneigt, sich durch Popmusik-Spielarten hindurch zu äußern: Verrockte »Volkslieder«, in grellen Kostümen vorgetragen, sind ebenso gefragt wie Stampf-Techno-Versionen von Heino-Klassikern.

Die aktuelle Blüte des deutschen Schlagers, die eigentlich nicht einmal als Revival zu bezeichnen ist, wird kaum begleitet von analytischer Aufmerksam-

keit. Während Journalismus und Kulturkritik in Deutschland ansonsten noch das kleinste Phänomen aus der Welt des Pop in Augenschein nehmen, so herrscht angesichts des Schlagers, von wenigen Ausnahmen abgesehen, Schweigen.

Im Grunde hat die Schlager-Community mit dieser Stille eine Essenz ihrer Musik wiedergefunden. Denn nach dem Bruch der Sechziger stand sie für ein Jahrzehnt im spaßbeschneidenden Rampenlicht der ideologiekritischen Beobachtung. Danach galt der Schlager als archaistisches Reservat der Debilen. Aber die Welt des Schlagers hat die linken Moralisierer überlebt, sie hat sich in den Achtzigern durch die Neue Deutsche Welle unbemerkt in den bunten Konsum-Pluralismus integriert und ist heute – unter den ironischen Bedingungen der Postmoderne – endlich wieder ungestört vergnügungsfähig.

Der Primat des unhinterfragten Genusses wird offen verteten. Nicht nur das *volksmusik-telegramm* polemisiert gegen alles, was als »kritisch« oder »intellektuell« gilt[1], auch Wigald Boning versteht die Inszenierungen der Doofen als scharfen Gegenentwurf zum moralisierend-grüblerischen Kabarett eines Dieter Hildebrandt.

Die linken Kritikaster überlebt hat eine weitere Essenz des Schlagers: sein Selbstverständnis als spezifisch deutsche Musik. Viele der Schlager-Protagonisten – keineswegs nur der »Volksmusik« – kultivieren eine Deutsch-gleich-Opfer-Mentalität und artikulieren gegen die »Flut von ausländischer Musik und eben auch ausländischem Schund«[2] ein außerordentlich deutsches Selbstbewußtsein.

Diese Stoßrichtungen – gegen (68er) Kritikastertum und für ein gesundes deutsches Nationalgefühl – sind durchaus up-to-date. Überall im Feld der Kultur gelingt es heute, mit früher als »reaktionär« definierten Issues als furchtloser und fortschrittlicher »Tabubrecher« aufzutreten. Den Verteidigern des Schlagers jedoch fällt der Beweis ihrer Progressivität extrem schwer. Deutschland ist durch eine funktionierende Techno-Szene, weltweit bekannte Eurodisco-Produktionen, Underground-Bands wie Blumfeld oder Boy-Groups wie Bed & Breakfast mehr denn je angeschlossen an ein Popgeschehen, das als westlich gilt. Diese Musiken kommunizieren mit der weltweiten Popcommunity und haben das »Neue« weiterhin für sich gepachtet. Die Heimatverbundenheit der fettleibigen Bartträger des Naabtal Duos, der Seelenkitsch von Flippers und PUR oder auch die zur Schau getragene Besinnungslosigkeit von Stefan Raab wirken auf eine seltsam statische Weise deutsch. Der Schlager bleibt auf den »deutschen Kulturraum« beschränkt und kann lediglich »wiederkommen«.

Obwohl die Grenzen gewiß fließender geworden sind, hält das Repertoire des Schlagers weiterhin unweigerlich und geradezu körperlich eine Dichotomie von

Fortschritt/westlich und Stillstand/deutsch am Leben. Und sieht man von einigen modischen Adaptionen einmal ab, kann, historisch gesehen, von musikalischer oder lyrischer Entwicklung tatsächlich nicht ernsthaft die Rede sein. Die statische Musikform des Schlagers verharrt mit geradezu bewundernswürdiger Stumpfheit an ihrem Ort.

Existenz und Kontinuität des Schlagers werfen Probleme auf, die sich weder durch ideologiekritische Diffamierung noch durch popistisches Naserümpfen aus der Welt schaffen lassen. Es wird nötig sein, den Schlager selbst als Popkultur zu betrachten und danach zu fragen, was es eigentlich auf sich hat mit dieser deutschesten aller Populärkulturen. Warum konnte in Deutschland keine entwicklungsfähige Liedform entstehen? Warum hat es eigentlich keine deutschen Beatles gegeben oder zumindest einen deutschen Georges Brassens? Und warum schließlich scheinen Schlager immer ein besonderes Politikum zu sein?

Die Musik der Unglücklichen und Unmündigen: Schlager als »affirmative Kultur«

Die Frage nach der mangelnden Entwicklung des deutschen Liedes und später des Schlagers hat sich die Kritik eigentlich nie gestellt. Die wissenschaftlich Gebildeten berührten Phänomene der Populärkultur ohnehin mit spitzen Fingern, und so sie sich mit Schlagern beschäftigten, sprach der Dünkel zumeist aus jeder Zeile. Die journalistische und akademische Kritik der Siebziger schaute vom Podest aus auf einen armseligen Schlager und schloß daraus, daß Menschen, die solche Lieder freiwillig hörten, auch ein armseliges Leben führen mußten.

Modellhaft für die Analyse des Schlagers waren selbst für bürgerlich argumentierende Autoren die marxistisch-psychoanalytischen Bemerkungen Herbert Marcuses *Über den affirmativen Charakter der Kultur.* Marcuse interessiert sich in seinem Aufsatz von 1937 ähnlich wie später Michel Foucault dafür, wie die Gesellschaft den aus den zahlreichen Abhängigkeiten der Feudalgesellschaft befreiten Neubürger mit einem Netz von Disziplinierungen überzog. Er beschreibt, wie in der sich entwickelnden bürgerlichen Lebensorganisation der »Materialismus der bürgerlichen Praxis« ergänzt wird durch »die Stillstellung des Glücks und des Geistes in einem Reservatbereich der ›Kultur‹«.[3] Als entscheidenden Zug dieser »affirmativen Kultur« definiert Marcuse die »Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum ›von innen her‹

(...) realisieren kann.«[4] Das Bürgertum hat also die möglichen Glücksansprüche der Individuen, die eigentlich zu einer Veränderung des Ganzen führen müßten, in die Kultur aufgenommen und auf einen inneren Bereich der »Seele« beschränkt. Die tatsächliche »Armseligkeit und Krankhaftigkeit«[5] des Lebens wird also durch Kultur kompensiert, was gleichzeitig die Reproduktion der Arbeitskraft für den nächsten Tag gewährleistet.

Die These von der »affirmativen Kultur« bezog sich stark auf eine Kulturidee, die in Deutschland von der Romantik durchgesetzt wurde. Die Übertragung auf den Schlager fiel nicht schwer, da die mit dieser Kulturidee in Verbindung stehenden Topoi der deutschen Romantik – Heim- bzw. Fernweh, Harmonie, intuitive Vermögen, Liebe, Einheit und Vereinigung, Wahrheit etc. – für den größten Teil der Schlager bis heute maßgeblich blieben.[6] So bemerkte Theodor Adorno 1962 in seiner *Einführung in die Musiksoziologie* apodiktisch, daß der Schlager mit den »Unmündigen« rechne und »die zwischen Betrieb und Reproduktion der Arbeitskraft eingespannten mit Ersatz für Gefühle überhaupt« beliefere. »Das Element des ästhetischen Scheins, die Abhebung der Kunst von der empirischen Realität«, behauptete er, »wird in ihnen (den Schlagern, MT) dieser zurückerstattet, indem der Schein im tatsächlichen psychischen Haushalt für das eintritt, was den Hörenden real versagt ist.«[7] Die Schlager(text)untersuchungen der sechziger und siebziger Jahre[8] konnten sich ebenfalls problemlos darauf einigen, daß die realitätsverleugnende Ästhetik des Schlagers die Unzufriedenheit mit einem genußarmen und frustrierenden Leben kompensiere.

Das Problem dieser Sichtweise bestand darin, daß die Menschen die Armseligkeit ihres Lebens nicht so recht einsehen wollten. Im großen und ganzen machten sie keinen so unglücklichen Eindruck. Die Theoretiker der Frankfurter Schule sowie die Schlagerkritik in ihrem Gefolge blieb jedoch unbeirrt. Marcuse hielt es für »das eigentliche Wunder der affirmativen Kultur«, daß Menschen sich glücklich fühlen können, obwohl sie es gar nicht sind.[9] Und Adorno erklärte kurzerhand den größten Teil der Menschheit für unmündig.

Man muß wohl sagen, daß diese Art Kritik selbst von Realitätsverleugnung betroffen war. Im Falle der Schlagertexte haben sich die Kritiker offenbar zu sehr auf deren Inhalt verlassen. Denn in diesen Liedern spielt sich das schöne Leben immer auf der Folie des schweren Alltags ab. Dennoch artikulierten sich in der von Marcuse umrissenen Kultur und also den Liedern keineswegs Bedürfnisse, die durch ein Scheißleben hervorgerufen wurden. Im Gegenteil: In dieser Kultur äußerten sich zunächst die neuen Bedürfnisse einer relativ privilegierten Gruppe mit einer völlig neuen Lebensorganisation und Affektökonomie. Im sich stetig

vergrößernden Bürgertum kristallisierte sich zunehmend ein wiederholbares und durchreguliertes Alltagsleben heraus, das sich um die drei Blöcke Arbeit, privates Heim und Erholung herumgruppierte. Die Erholung war weniger Kompensation für ein »krankhaftes« Leben, sondern ein Vorrecht gegenüber dem Leben in feudaler Abhängigkeit oder in den subalternen Bereichen der Städte. Die Bürger verließen die Welt des Mangels: Die Zukunft wurde vorhersehbar und das Vergnügen reproduzierbar. Der spontane Materialismus der Subalternen, der auf unmittelbarer Gegenwärtigkeit beruhte (auf der Ausnutzung des günstigen Augenblicks), konnte nicht nur aufgegeben werden, die Bürger verwendeten ihn zusätzlich als Folie für ihre Klassendistinktion (den unteren Klassen unterstellte man nun Zügellosigkeit). Die ganze Idee des Maßhaltens basierte also auf der Beständigkeit von potentieller Genußbefriedigung.

Die beherrschenden Werte bezog diese Lebensorganisation natürlich aus der Praxis der Arbeit, d.h. der Produktion. Was die Frankfurter Schule zu Recht immer wieder betonte, war die neuartige totalisierende Wirkung dieses Wertekosmos: Das Außen wurde gleich mitdefiniert. Die Sphäre der Erholung leitete also ihre Werte negativ aus der protestantischen Arbeitsethik ab. Diese bürgerliche Lebensorganisation verallgemeinerte sich schließlich zunehmend auf alle Gesellschaftsschichten; ein Prozeß, der im Fordismus der Nachkriegszeit seinen Höhepunkt erreichte.

Ebenso wie die Frankfurter Schule für die Kultur, so hat die Schlagerkritik darüber hinaus immer wieder auf das Fehlen des sexuellen Genusses im Schlager aufmerksam gemacht. Das schien ein weiteres Mal die »Repressionshypothese« zu bestätigen, die von der bürgerlichen Unterdrückung der mit der Arbeitsethik absolut unvereinbaren Sexualität ausging. Diese Feststellung läßt sich für den Schlager jedoch keineswegs aufrechterhalten. Die »Gassenhauer« des städtischen Proletariats schreckten ohnehin vor Obszönität nicht zurück. Aber auch in bürgerlichen Kreisen fürchtete man sich im ausgehenden 19. Jahrhundert keineswegs vor Sex: »Dickbäuchige Salonkomiker fütterten die gefräßige Lebewelt unermüdlich mit unanständigen Liedern und Zoten, unterstützt von drallen Chansonetten, die selbst bei größter Anstrengung nie ordinär genug sein konnten für die lüsterne Schickeria.«[10] Das gleiche gilt für die zwanziger Jahre. In den Sechzigern kam Sex langsam wieder in Mode. Heute kann man von »Verdrängung« keineswegs sprechen, beispielsweise existiert, wie Georg Seeßlen schreibt, sogar »ein platt pornographisches Subgenre« der »Volksmusik«.[11]

Sex war allerdings in solchen Perioden verpönt, in denen angesichts nationaler Krisen und der Dominanz der Produktion der Schwerpunkt auf Disziplin

lag: in der Aufbauphase des Bürgertums, im Ersten Weltkrieg, im »Nationalsozialismus« und in den fünfziger Jahren. Sobald jedoch der Konsumismus eine bedeutende Rolle spielt – früher kleinerer Kreise und seit der Nachkriegszeit auch der »Masse« –, bildet Sex einen festen Bestandteil der Erholungssphäre. Seine Zulassung zum Repertoire der Entspannung hängt also von historischen Umständen ab.

Wenn man die Repressions- und Kompensationshypothese einmal ausklammert, so treffen die marxistisch-psychoanalytischen Analysen dennoch einen Punkt: Sie beschreiben die Funktion des Schlagers für die bürgerliche Lebensorganisation und lokalisieren ihn im bürgerlichen Wertekosmos. Aber im großen und ganzen könnte man das gleiche auch vom französischen Chanson oder sogar von Rock'n'Roll unter den Bedingungen der Nachkriegszeit behaupten. Lawrence Grossberg hat in *You gotta get out of this place* die Beziehung von Rock und Alltagsleben ähnlich formuliert: »In a way, rock is always trying to escape the prison of its own everyday life, although it never understands what is on the ›other side‹, as it were, or even that there is another side. It never faces the realities of another realm of economic and political power.«[12]

Der Unterschied zwischen Chanson oder Rock und dem Schlager liegt aber auf der Hand: Sie haben sich ästhetisch beständig weiterentwickelt, während dem Schlager das nicht gelang. Die Schlagerkritik stellte diese mangelnde Entwicklung zwar, wie erwähnt, fest, hielt sie aber offenbar nicht für ein erklärungsbedürftiges Phänomen. Den offensichtlichen Stillstand dieser Musik kann man nur verstehen, wenn man die gesamte Geschichte des Schlagers mitbedenkt. Denn die Entwicklung des deutschsprachigen bürgerlichen Liedes, aus dem sich später der Schlager entwickelte, stand in direktem Zusammenhang mit der »kulturellen Erweckung« der deutschen Nation. Aus dieser Verstrickung konnte sich die Musik nie mehr befreien. Und so wiederholen sich, angepaßt an ganz neue gesellschaftliche Bedingungen, in den Angriffen der Schlagercommunity auf die kritischen und intellektuellen »Aufklärer« die Angriffe Johann Gottfried Herders auf die dünkelhaften Gelehrten, die seine »Volkslieder« verachteten.

»Großes Volk und Reich! – du hast keine Volkslieder?« (Herder): Der Weg zum Schlager

Die Liedtradition, auf der die Schlagerform beruht, beginnt mit der emphatischen »Entdeckung« des sogenannten »Volksliedes« durch die Autoren des Sturm und Drang in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die bürgerlichen Stürmer und Dränger blickten auf ein Europa von Nationalstaaten, glaubten

Deutschland unterdrückt und fremdbestimmt und verlangten entsprechend die deutsche Einigung. Sie beriefen sich dabei auf (eine ausdrücklich als männlich verstandene) genial-schöpferische und pflanzlich-natürliche Individualität des deutschen Volkes und wandten sich gegen eine kulturelle »Überfremdung« durch das an den Höfen übliche Lateinische und Französische.

Im Bereich der Musik bedeutete dies vor allem die Zurückweisung des französischen Chansons und die Stärkung eines genuin deutschen Liedgutes. Der Begriff »Volkslied« geht auf Herder zurück, der 1778/79 eine erste Sammlung solcher »Volkslieder« herausgab. Wenn man Herders »Vorrede« zu diesen Liedern heute liest, so erkennt man schnell, wie sehr Herder mit Blick auf die bereits funktionierende englische Nationalkultur eine deutsche Tradition »erfinden« wollte. Gegen die deutsche »Ausschleuderung unter Fremde«[13] und die »noch ärgere Einschleuderung solcher Fremden« in den Raum der deutschen Kultur schickte Herder sich an, noch vor der politischen Einigung einen »Körper der Nation«[14] zu schaffen, dessen »Grund in wahren Materialien gut gelegt«[15] sein sollte.

Herder konzipierte seine »Volkslieder« als »materielle« Repräsentationen der Gesamtheit des Volkes. So blieb ihm nichts übrig, als sie nach »oben« zu verteidigen und nach »unten« abzusetzen. Ausgehend vom Partikularismus einer gesamtdeutschen Kultur, polemisierte Herder nach »oben« heftig gegen die »ausländische Nachäfferei«[16] der »Volksunwissenden Stubengelehrten, der Grübler, der Rezensenten«.[17] Er attackierte damit ein Gelehrtenwesen, das in direkter Verbindung zur »Gekünsteltheit« der höfischen Kultur und des aristokratischen Luxus stand. Nach »Unten« befreite Herder das »Volkslied« vom Odeur der Pöbelhaftigkeit, indem er betonte: »Volk heißt nicht, der Pöbel auf den Gassen, der singt und dichtet niemals, sondern schreyt und verstümmelt.«[18]

Entsprechend zu seinen Ausführungen veröffentlichte er auch nur bedingt Lieder aus dem wie auch immer zusammengesetzten »Volk«: Knapp die Hälfte der Stücke waren von namhaften Autoren wie Martin Opitz »volkartig«-leicht getextete »Kunstlieder«. Herder »erfindet« also ein bürgerlich-nationales Lied und naturalisiert es als Produkt des »Volksgeistes«.

Herders Beispiel machte in jeder Beziehung Schule. Vor allem in Anschluß an die französische Revolution forderten nationalliberale Intellektuelle und Musikhistoriker melodische, leicht faßliche und unterhaltsame Lieder, die das naive Empfinden des kräftigen, unverbildeten Menschen zum Ausdruck bringen sollten. Das Kriterium, welches entschied, ob solche »Volkslieder« zur »Natur« gehörten, war ihr Erfolg. Gleichzeitig beauftragte man die Lieder mit der Erzie-

hung des Volkes: Zum einen sollten sie bei der Verbreitung allgemein menschlicher, d.h. bürgerlicher Werte helfen; zum anderen und stärker bestand ihre Aufgabe darin, den nationalen Gedanken zu materialisieren. Ihren Vorstellungen entsprechend, selegierten die Gelehrten den vorhandenen Liedbestand weiter und fügten gezielt neue Lieder hinzu.

Das Lied wurde mehr und mehr zum Politikum, es wurde geradezu zum Hort der vaterländischen Kulturerweckung. Besonders die Romantiker knüpften an Herders Projekt der nationalen Einigung im Medium der Kultur an. Achim von Arnim schrieb 1805 im Vorwort zu der berühmten Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*: »Wären die deutschen Völker in einem einigen Geiste verbunden, sie bedürften dieser gedruckten Sammlungen nicht.«[19] Dabei lokalisierten die Romantiker den Ursprung eines ganzheitlich-unverbildeten Volkes und also auch der »echten Volkslieder« nun in einem mythisch verklärten Mittelalter.

Diese offensichtliche Geschichtsklitterung – weder existierte im Mittelalter ein deutsches Volk noch ein Lied, das über Ständegrenzen hinweg gesungen wurde – und die Regressivität der Romantiker machten im Rahmen des nationalen Projektes perfekten Sinn. Denn Herder schuf dem Volkskörper Material, das er als natürlich gewachsen ausgab. Die Romantiker verarbeiteten dieses Material nun durch die Anrufung der Geschichte weiter zu einer »uralten«, natürlichen und statischen deutschen Substanz. Solange Arnims »einer einiger deutscher Geist«, mit dem letztlich nichts anderes gemeint war als ein einiger deutscher Staat, nicht verwirklicht war, konnten die Romantiker nun auf etwas verweisen, das man einmal gehabt, verloren und nun »wiederhaben« mußte.

Die Werte der »affirmativen Kultur«, die ja hauptsächlich auf die Romantik zurückgingen, lassen sich von der kulturellen »Erweckung« der deutschen Nation nicht trennen. Sie sind nicht nur Glücksversprechen für ein abgehalftertes Leben, sie verweisen auch auf die damals nur »gefühlte« Existenz des Volkes. Intuition, die Sehnsucht nach Einheit, Vereinigung und Harmonie, das Heimweh etc. entstanden als allgemein-bürgerliche und als »typisch deutsche« Kulturwerte in einem spezifisch nationalen Kontext. Ebenso wie die Natur-Symbolik, durch die sich diese Kulturwerte artikulierten (z.B. Wälder etc.), wurden sie schließlich vom späteren deutschen Nationalstaat – ganz dem Ziel Herders entsprechend – aufgenommen und tradiert.

Der Schlager entstand schließlich Ende des 19. Jahrhunderts im Rahmen der fortschreitenden Industrialisierung und der Herausbildung einer »Masse«. Das Ensemble aus nationaler Einfassung, bürgerlichen Werten und kapitalistischer Warenwirtschaft hatte bereits eine eingespielte Form angenommen. Die erste

Verwendung des Begriffs ist aus dem Jahre 1881 überliefert. Und kaum hatte »der zum ersten Mal in einer Kunstkritik der *Wiener Nationalzeitung* (›zündende Melodie – Schlager nennt sie der Wiener‹) offiziell in Erscheinung tretende Schlager Berlin erreicht, da wurde auch gleich *alles* zum Schlager.«[20]

Im Grunde fand die Idee vom leicht faßlichen und unterhaltsamen »Volkslied«, dessen Erfolg über seine Natürlichkeit entschied, im geplanten und industrialisierten Schlager seine endgültige Erfüllung. Im Rahmen von sehr einfacher Melodik und wenig variiertem formalen Aufbau wurden ab Ende des 19. Jahrhunderts die vorhandenen Liedbestände konsequent ausgebeutet. Musikalisch häuften sich nun auch modische Anleihen aus anderen Musikgattungen: Polka, Walzer, amerikanische Tänze, Märsche etc. »Innovation« bedeutete das allerdings nicht. Die Neuerungen änderten nichts an der musikalischen Struktur, sondern sie wurden in Arrangement und Interpretationsweise als leicht wiedererkennbares Element »eingebaut«.

Die Texte der Schlager wurden aus drei voneinander unterschiedenen Repertoires konstruiert. Das erste umfaßte jegliche ins frivole lappende Fröhlichkeit: Spaß, Tanz, Sex, Närrischkeiten aller Art (mit einem Stück wie *Hinterm Ofen sitzt ne Maus* von 1899 oder der Sex-Zote *Auf dem Hängeboden* von 1903 könnten Die Doofen heute problemlos wieder auftreten). Das zweite Repertoire betraf die romantische, seelisch-innerliche Sentimentalität: Glück und Kummer, Freude, Liebe, Herz, Heimat, Natur, Wald und Flur, Zauber, selige Träume etc. Der dritte Komplex schließlich verkörperte sich in direkt vaterländischen Liedern, die besonders in der Zeit des Ersten Weltkrieges entstanden: Vaterhaus, Heim und Herd, deutsche Helden, Soldaten, Mut und Schneid etc.

Die Einbindung des bürgerlich-deutschen Liedes in einen wachsenden Unterhaltungsmarkt am Ende des 19. Jahrhunderts hätte bedeuten können, daß es aus seiner Rolle als Verkörperung der Nation entlassen worden wäre. Da aber die deutsche Nation sich gemäß den Enthistorisierungen ihrer Machiavellis als späte Staatwerdung eines immer schon dagewesenen Volkes begriff, blieb die Intaktheit, d.h. die Deutschheit ihrer Kultur der Garant ihrer Existenz. Welche Relevanz man besonders den Liedern zubilligte, geht aus einer Bemerkung des national-konservativen Karl Storck in seinem Buch *Musik-Politik* hervor. Er betonte darin 1911, daß »bislang in der Tat nur die Musik den vollen Ausbruch des Deutschtums in einer wirklich volksumfassenden und vom ganzen Volke zu erfassenden Weise gebracht hat«.[21]

Wenn die Nation eine krisenhafte Phase durchlief, dann apellierte sie nicht an universalistische Werte, ihre Demokratie, ihre zivilisatorische Mission oder

auch ihren Staat, nein, sie appellierte an die Partikularität ihrer Kultur. In jeder Krise mußte die deutsche Nation erneut »wiederhergestellt« werden: gegen »ausländische Nachäfferei« und »volksunwissende Gebildete«, gegen bedrohliche Universalismen (die Bedrohung durch römischen und französischen Universalismus verschob sich schließlich auf jene durch den jüdischen und den kommunistischen).

So wurde auch die Musik nicht aus ihrer erzieherischen Rolle entlassen. Anläßlich von nationalen Spannungen beabsichtigten Musikpolitiker und -erzieher wiederholt eine »Volkserneuerung aus dem Geiste der Musik«.[22] Da die frühen Kulturnationalisten den Durchbruch eines Stückes im Volk als Kriterium für wahre Volksmusik festgelegt hatten, lehnte man auch Schlager keinesfalls ab. Man polemisierte lediglich gegen »ausländische Geschäftemacherei« sowie Verpöbelung und wollte die Lieder »veredeln«.[23] Dabei gingen noch bis in die dreißiger Jahre viele davon aus, daß das Volk selbst musizieren solle. Die »nationalsozialistische« Kulturpolitik fand später schließlich einen Kompromiß. Technische Entwicklungen waren ohnehin nicht mehr rückgängig zu machen, wobei Nationalisten wie Ludendorff früh die Bedeutung des Films für die vaterländische Propaganda erkannt hatten. Da in den zwanziger Jahren viele Schlager aus Filmen große Erfolge feierten, beschränkten sich die »Nationalsozialisten« auf die Erziehung des Volkes durch das passive Anhören von »veredelter« »Deutscher Unterhaltungsmusik«: Ausländische Einflüsse und zu pöbelhafte Obszönitäten und Späße wurden getilgt.

Keine Geschichte? Wessen Geschichte?

In den Beziehungen zwischen Nation und Kultur in Deutschland kommen einerseits allgemeine Züge jeder Nationbildung zum Tragen, zum anderen auch bestimmte Differenzen. Die Verwirklichung der »Nation-Form« (Etienne Balibar) erforderte die Durchsetzung einer spezifischen kulturellen Hegemonie auf einem umgrenzten Territorium. Zum einen betraf diese Hegemonie die Durchsetzung des totalitären bürgerlichen Wertekosmos. Die ausgeklügelten Praxen der einschließenden Disziplinargesellschaft wirkten als »kulturstaatliche Ergänzung des Gewaltstaates«[24] und schufen dem Individuum einen »›inneren Rechtsstaat‹, Herr einer strengen, an Prinzipien gebundenen, forensischen Prozedur.«[25] Wie die Darstellung des deutschen Wertekosmos gezeigt hat, konnten dabei innerhalb der universal geltenden protestantischen Wertethik erhebliche Unterschiede zwischen den einzelnen Nationen auftreten.

Zum anderen bedeutete Hegemonie die Etablierung einer »schriftkundigen

und vereinheitlichten Kultur«[26] durch standardisierte Erziehung außerhalb der Familie. Im 19. Jahrhundert wurden dabei alle kulturellen Aktivitäten zunehmend als nationale Eigenheiten wahrgenommen. In der Literatur spielte die Nationalität des Autors bald eine größere Rolle als der Inhalt seiner Schriften. Musikalische Werke kategorisierte man nicht länger nach formalen Gesichtspunkten – etwa als Symphonie oder Quartett –, sondern nach nationaler Zugehörigkeit. Selbst das Kochen blieb nicht verschont: Lokale Besonderheiten gingen beispielsweise in einer »französischen« Küche auf.[27] Die ethnische Dimension der Nation verschmolz schließlich sowohl mit bürgerlichen Werten als auch mit den homogenisierten kulturellen Praxen.

Das Territorium und die auf ihm realisierte Hegemonie erhielten eine historische Dimension. Nicos Poulantzas bezeichnet die nationale Einheit als »Historizität eines Territoriums« und »Territorialisierung einer Geschichte«.[28] In den »modellhaften« Nationalstaatsbildungen Großbritanniens und Frankreichs wurde tatsächlich zunächst ein Territorium eingefriedet, um diesem schließlich auch rückwirkend eine kontinuierliche Geschichte zu verleihen.

Im Unterschied dazu wurde in Deutschland ein Raum bereits kulturalisiert und historisiert, der als geschlossenes Territorium noch nicht existierte. Was später Deutschland hieß, bestand Ende des 18. Jahrhunderts unter dem äußerst lockeren Dachverband des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation aus fast 1800 politischen Einheiten verschiedener Art. Dabei wird die Rolle der Intellektuellen bei der kulturellen Nationalstaatsbildung in Deutschland rückblickend gerne überschätzt. Die Geschichtsschreibung übersieht, daß nach 1806 in der sogenannten »Fürstenrevolution« überall auch politisch nach französischem Vorbild in Richtung Homogenität gearbeitet wurde – beispielsweise mit der Verstaatlichung von Schulen. Dennoch darf man die Sinnvermittler im Rahmen von Auswahl und »Erfindung« nationaler Tradition nicht unterschätzen. Die Reichsgründung 1870/71 galt bereits als »Erwachen« des schlafenden Deutschtums. In einer Phase der europaweiten Nationalisierung garantierte die Kultur dann besonders nach 1890 im Gefolge der primären Definitionen dieser Gebildeten die – ständig bedrohte – Einheit der Nation. Die Kultur wurde also nicht ein für allemal deutsch und damit nach bürgerlichem Verständnis unpolitisch, nein, ihre Besonderheit war alles andere als selbstverständlich, und sie mußte immer und immer wieder den unterdrückerischen Übergriffen eines »ausländischen« Kolonialismus entrissen werden.

Vollends paradox wurde die Situation dadurch, daß Kultur überwiegend dennoch als natürlich-unpolitisch betrachtet wurde wie anderswo auch. Das führte

schließlich gerade auf dem Feld der Musik zu dem, was Eckhard John als »Instrumentalisierung des Unpolitischen« bezeichnet hat.[29] In seinem Buch *Musikbolschewismus* beschreibt John die Kehrseite der positiven Veredelungsversuche des deutschen Liedes. Er schildert die »reaktionären« Angriffe auf die als internationalistisch wahrgenommenen Kulturströmungen der Moderne nach 1918, besonders auf die Wiener Schule der Neuen Musik. Die Kritiker griffen beispielsweise die »Atonalität« und »Melodielosigkeit« von Arnold Schönbergs Kompositionen an und glaubten, in ihnen kämen Anarchie und Bolschewismus zum Ausdruck. Man unterstellte Schönberg also, er wolle die Musik politisieren. Die Kritiker schickten sich dagegen an, den ureigenen unpolitischen Charakter der Musik zu retten: männlich-genialisch-natürlich-schöpferisch, romantischen »hohen« Werten verpflichtet, kurz: deutsch sollte sie sein. Dabei waren die einigende Wirkung dieser Kultur- und Musikpolitik sowie der Druck, den sie auf die Musiker selbst ausübten, keineswegs zu unterschätzen: »Der als Kampf gegen den ›Kulturbolschewismus‹ reüssierende Geist«, so betont John, »stiftete bereits damals als kleinster gemeinsamer Nenner Übereinstimmung im heterogenen politischen Spektrum von Zentrum bis rechts außen.«[30] Das Verhältnis des bürgerlichen Liedes und also des Schlagers zur Nation konnte sich nicht »normalisieren«: Er mußte als unpolitisches, deutsches Lied immer wieder durchgesetzt werden. Wie hätten diese Lieder sich wohl in ihrer scheinbar immergleichen Situations-Konstellation entwickeln können? Der stumpfe Stillstand der populären Musik in Deutschland ist daher sicher nicht verwunderlich.

Obwohl der Schlager sich wenig verändert hat, so hat er trotz der endlos gleichen Situationskonstellation eine inhaltliche Geschichte. Innerhalb des musikalischen und textlichen Repertoires des Schlagers kommt Zeitgeschichte sogar sehr flexibel zum Ausdruck. Diese Zeitgeschichte wird nun tatsächlich ganz »natürlich« aus einer bestimmten Weltsicht geschrieben: der des »deutschen Volkes« bzw. der »nationalen Identität«. Werner Berghahn hat in seinem vielbeachteten Aufsatz *In der Fremde* aus dem Jahre 1969 als einziger diesen Aspekt deutlich zum Ausdruck gebracht. Er analysierte dort die erfolgreichsten Schlager des »Dritten Reiches« und der direkten Nachkriegszeit in der Abfolge *Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern* (1939), *Für eine Nacht voller Seligkeit* (1940), *Lili Marleen* (1942), *Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen* (1944) sowie *Es geht alles vorüber* (gleich nach Kriegsende) und kam schließlich zu dem Ergebnis: »Die Abfolge der Schlager in den Kriegsjahren war eine komplette Wiedergabe der Gefühle des deutschen Volkes in diesen Jahren. Die meisten Texte wahrten den Anschein des Unpolitischen nur oberflächlich. Sie

gaben, obwohl man vom Schlager gewöhnlich annimmt, er sei zeitfremd, ihre Korrespondenz mit den militärischen Veränderungen und den daraus resultierenden Stimmungen des Publikums von Jahr zu Jahr offener zu.«[31]

Berghahn bestritt dabei die Begrenztheit der textlichen Repertoires des Schlagers keineswegs. Er plädierte allerdings dafür, die strategische Umorganisierung der Schlagerstereotypen wie »Liebe und Leid, Sehnsucht nach Süden und Heimweh nach Zuhaus, Mandolinen und Mondschein« zu beachten. Denn »der erste Blick verbirgt, daß unter der Oberfläche, hinter der scheinbaren Wiederkehr des Gleichen, ein subtiles Zusammensetzspiel stattfindet, in dem sich die Bedeutung der Motive von Fall zu Fall verschiebt.«[32]

Die Verknappung des Schlagerdiskurses auf wenige Topoi garantiert offenbar die Kohärenz und Wiedererkennbarkeit des Schlagers. Außerdem garantiert sie sein fortgesetztes »Deutschtum«. Das ganze System Schlager wird je nach Zeitumständen mit den gleichen musikalisch-lyrischen Elementen von verschiedenen Produzenten und mit verschiedenen Interpreten neu arrangiert. Diese Neuarrangements sind keineswegs beliebig. In ihnen wird eben eine ganz bestimmte Geschichte geschrieben.

Wie man ethnische Metaphern organisiert: Der Schlager nach dem Zweiten Weltkrieg[33]

Wie in den meisten sozialen und politischen Belangen Nachkriegsdeutschlands gab es auch im Schlager keinen Bruch mit dem »Nationalsozialismus«. Im Gegenteil, die zerstörte Unterhaltungsindustrie plünderte zunächst ihre übriggebliebenen Bestände. Der *Capri-Fischer,* der erste Hit von 1946, wurde eigentlich bereits 1943 geschrieben, aber vor Beendigung des Krieges nicht mehr veröffentlicht. Mit der »roten Sonne«, der »bleichen Sichel des Mondes« und der »Bella Marie« leitete der *Capri-Fischer* eine lange Reihe von Fernweh-Schlagern ein. Bereits 1947 folgte das Stück: *Komm mit mir nach Tahiti.* Die meisten Autoren haben diese Fernweh-Stücke als nach dem Krieg notwendige Realitätsflucht interpretiert. Sicher mag das zutreffen, dennoch kommt gerade im Südsee-Motiv erneut die Beziehung zur »nationalen Identität« zum Ausdruck. Die emphatisch gefeierte Südsee gehörte ebenfalls zu den Topoi der Romantik. In der unberührten Welt der »seligen Inseln« fand man ein politisch-utopisches Asyl, das exakt mit den gleichen Eigenschaften ausgestattet wurde wie das ideale deutsche »Volk«: unverbildet, bodenständig-statisch und natürlich. Und noch in einer anderen Beziehung waren die mythische »Südsee« und das mythische Deutschland eins: Beide, eigentlich jeder äußeren Einwirkung im

Kern feind, litten unter der Unterdrückung durch den kolonialen, aufgeklärten Universalismus.[34] Wenn es also in diesen Schlageridyllen um Flucht aus der Realität ging, so war diese Flucht jedenfalls nicht ohne Richtung. Das geschlagene »deutsche Volk« organisierte im Schlager die ungebrochene Einbalsamierung seiner »ewigen« Eigenschaften. Die Verwendung von Italien und Tahiti indiziert eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste Trope des Schlagers: die ethnische Metapher. Das Gesagte wird buchstäblich »verkörpert«: im Text als ethnischer Ort, in der Musik als »ausländischer« Einfluß und – es wird später noch darum gehen – sogar vom »ausländischen« Interpreten selbst.

Der Fernweh-Schlager, der allerdings Heimat artikulierte, wurde ergänzt durch den tatsächlichen Heimatschlager. 1947 kam in dem Stück *Möwe, du fliegst in die Heimat* offen die Sehnsucht nach den verlorenen Ostgebieten zum Ausdruck. Wenn man den Text des Stückes heute liest, so klingt er fast wie eine Drohung: »Möwe, du fliegst in die Heimat, grüß sie recht herzlich von mir! Alle meine guten Gedanken ziehen nach Hause mit dir! Bist du im Dunkel entschwunden, folgt dir voll Sehnsucht mein Blick. Einmal nach stürmischen Tagen kehre ich wieder zurück!« Diese Art Wunschtraum vom verlorenen Osten blieb im übrigen im deutschen Schlager erhalten. Noch 1980 sang Wolfgang Petry über seine wunderschön-wilde Kindheit: »Mein Zuhaus, das liegt heut unerreichbar weit, denn man hat über Nacht eine Grenze gebaut; ich kann nie zurück, in der Heimat sein, nur als Junge war ich dort daheim.«[35]

Als dritter wichtigster Nachkriegshit erschien 1948 der *Trizonesien-Song*, der überdeutlich die Selbstsicht des »deutschen Volkes« kennzeichnete. Man betrachtete sich erneut als unschuldigen, natürlichen Eingeborenenstamm. Der »Trizonesier« ist eigentlich nett und ein wenig schrullig: Er hat »Humor« und, nein, ein »Menschenfresser« ist er nicht, dafür kann er um so besser »küssen«. Rest-Deutschland ging politisch auf Schmusekurs. Dennoch beanspruchten die »Trizonesier« bereits wieder selbstbewußt das deutsche Kulturerbe: »Er hat Kultur, er hat auch Geist, darin macht keiner ihm was vor. Selbst Goethe stammt aus Trizonesien, Beethovens Wiege ist bekannt. Nein, so was gibt's nicht in Chinesien, darum sind wir auch stolz auf unser Land.« Während man die scheinbar unpolitische Kultur wieder in Besitz nahm, wurde die Politik nun woanders gemacht. »Ein kleines Häufchen Diplomaten macht heut' die große Politik, sie schaffen Zonen, ändern Staaten«, stellte das Lied fest. Ungebrochen folgte das Stück der Differenz von armen deutschen »Eingeborenen« und mächtigen westlichen »Diplomaten«, die das Land grundlos kolonisierten. Deutschland lag bereits 1948 gewissermaßen in der »Dritten Welt«.

Der Komplex Heimweh/Fernweh als kulturelle Aufbewahrung von Deutschland nahm noch bis weit in die Sechziger im deutschen Schlager den breitesten Raum ein. In großen Teilen der deutschen Kultur entwickelte sich zu dieser Zeit eine ganz eigene Form von »Existentialismus«. Die »deutschen« Schriftsteller und Philosophen brachten sich vor der kalten, technisierten Welt in den Symbolen der deutschen Heimat in Sicherheit. Ernst Jünger ging in den Wald, Martin Heidegger ins Feld. Für das »Volk« war dies nicht ohne weiteres möglich, obwohl man gleichfalls danach verlangte. 1956 sehnte sich Freddy Quinn – interessanterweise zur Melodie von *Memories are made of this* – aus der »schweren Fron« im »heißen Wüstensand« zurück nach den grünen Tälern, in denen er einmal zu Hause war. 1957 sang er *Heimatlos*. 1958 verkoppelte er die Existenz der Deutschen in *Der Legionär* mit dem Schicksal der Fremdenlegion und sehnte sich... nach »Wäldern« und »Feldern«.

»Nimmt man sich die einschlägigen Lieder der Fünfziger einmal vor«, steht im »Lexikon des deutschen Schlagers«, »könnte man den Eindruck gewinnen, als sei die halbe damalige Menschheit an fremde Gestade verschlagen gewesen und als sei früher – d.h. vor den 50er Jahren – alles besser gewesen.«[36] Die Typen des Schlagers waren allesamt Nomaden: Als Protagonisten fungierten Seemänner, Cowboys und Vagabunden. Von Deutschland war nicht die Rede. In einem Interview sprach der exemplarische Seemann Freddy Quinn vom allgemein-menschlichen »Heimweh nach irgendetwas«. Doch wenn der scheinbare »Klagegesang des Menschen im ›Exil‹«[37] seine Idee von der Heimat aussprach, so kam kohärent die seit der Romantik mit Deutschland verknüpfte Symbolik zum Tragen. Ernst Jüngers nomadischer »Anarch« floh in den Wald, in das »überzeitliche Sein«[38]; die Schlager-Community wollte es gern. Denn im »Wald« und im Heimweh wohnte das »Deutschtum«, und von dort aus bereitete es seine Rückkehr vor. Jünger stellte entsprechend fest – wieder scheinbar für den »Menschen« allgemein: »Man kann sagen, daß der Mensch im Walde *schläft*. Im Augenblick, in dem er erwachend seine Macht erkennt, ist die Ordnung wiederhergestellt. Der höhere Rhythmus der Geschichte kann überhaupt dahin gedeutet werden, daß der Mensch sich periodisch wiedererkennt.«[39]

Die deutsche Wiedererkennung und die Ordnung allerdings wurden in den beginnenden sechziger Jahren erstmal aufgeschoben. Auch im Wirtschaftswunderland Deutschland setzte der Massenkonsum ein. Man begann sein Vergnügen zu reorganisieren. Der Produktionsmoral trat eine Konsumptionsmoral zur Seite, die Werte der Erholungssphäre erhielten einen legitimen Platz im Zentrum der Gesellschaft. Der Schlager verarbeitete diese rasch fortschreitende

Veränderung, indem er der ethnischen Metapher »Süden« eine neue Funktion anwies. Der Süden verkörperte nun weniger die verlorene Heimat, als vielmehr ein idyllisches Freizeitparadies. Die Deutschen kamen zu Geld, und so rückte der Süden, ganz besonders Italien, für Touristen in greifbare Nähe. *Komm ein bißchen mit nach Italien*, sang die in Paris geborene Italienerin Caterina Valente mit ihrem Bruder Silvio Francesco 1956.

Von diesem »Süden« kam bereits 1959 die große Wende. Die »Wälder« und »Felder« wurden von einem Regen aus südlichen Gefilden genäßt: »Am Tag, als der Regen kam, langersehnt, heißerfleht, auf die glühenden Felder, auf die durstigen Wälder. Am Tag, als der Regen kam, langersehnt, heißerfleht, da erblühten die Bäume, da erwachten die Träume, da kamst du!«

Das Stück sang Dalida, eine Ägypterin italienischer Abstammung, die als »aparte« oder »rassige« Interpretin selbst eine ethnische Metapher war. Denn bereits in den fünfziger und sechziger Jahren besangen die Schlagersänger in ihren Idyllen hauptsächlich die Pariserin und die Frau aus dem Süden, »etwa Brigitte Bardot – die »für die Liebe geborene Pariserin« – oder »Carmen«, die »leidenschaftliche Südländerin«, beide mit dem entsprechenden Hintergrund – hier tropische Nacht und leuchtende Brandung, dort die »Lichterstadt« und alles, was die Phantasie des deutschen Schlagerhörers damit verbindet.«[40] Nun kamen die Südländerinnen wie Dalida oder die Pariserinnen wie die Valente (sie konnte herkunftsmäßig beides sein, festigte aber ihr Paris-Image durch Unterhaltungsfilme wie *Casino de Paris* oder *Bonjour Kathrin*) selbst. Der Süden materialisierte sich als deutsche Phantasie, um für Erlösung in der Unterhaltung zu sorgen.

Das »Ausländische« und der »Ausländer« in Form der südeuropäischen Peripherie nahmen im deutschen Schlager eine zunehmend größere Rolle ein. Das basierte auf einer doppelten Funktion des Südens. Denn zum einen kamen immer mehr »Gastarbeiter« nach Deutschland, zum anderen machten immer mehr Deutsche in den Heimatländern der Migranten Urlaub. Der totalitäre bürgerliche Wertekosmos spaltete sich entsprechend auf: Im Bereich der Arbeit wurden die »Ausländer« im Vergleich zu den Deutschen als »schmutzig«, »faul«, »laut« oder »zügellos« betrachtet, in der ausgebauten Freizeit des Urlaubs dagegen genoß man genau diese Eigenschaften als angenehme Happy-Go-Lucky-Atmosphäre. Das »Ausländische« und der »Ausländer« im Schlager übernahmen in der Konsumgesellschaft die Funktion eines metaphorischen Freizeitgenusses, des kleinen Urlaubs zu Hause. Merkmale, die gerade in Deutschland zu besonders großen Ausschlüssen führten, wie zum Beispiel »schlechtes Deutsch«, konnte man im Schlager genießen: »Wenn einer auf die Bühne kommt und die Leute

mit ausländischem Akzent begrüßt, hat er automatisch Erfolg«, behauptete damals ZDF-Moderator Dieter Thomas Heck.[41]

Selbst ein Stück, das die ambivalente Rolle der »Ausländer« in Deutschland geradezu brutal beschrieb, konnte vom Schlagerpublikum wiederum genossen werden – und das, kurz bevor die »Ausländer« langsam aus dem Schlager verschwanden. 1979 sangen Manuel & Pony das *Lied von Manuel*, dem Jungen aus Kastilien, der mit seinen Eltern im Neubaublock wohnt. Die Kinder der Nachbarschaft kennen ihn zwar nicht, aber der Refrain signalisiert ihre Ablehnung: »Aber mögen, mögen wir dich nicht«. Schließlich erkrankt das Nachbarskind Hannelore. Es müßte unbedingt von einem Spezialisten im fernen Amerika behandelt werden, allerdings besitzen ihre Eltern nicht das nötige Geld. Der kleine Manuel, vom dem niemand wußte, wie schön er singen kann, gibt nun ein Konzert für die kleine Hannelore und bekommt so das Geld zusammen. Fazit: »Nun mögen, nun mögen wir dich sehr.«

Die in Dalidas Phantasien vom südlichen Regen ausgelebten Erlösungswünsche kommen hier noch einmal auf der Folie »Gastarbeiter« brachial zum Ausdruck: Als Arbeiter-Kanaken mögen wir dich nicht, aber als Schlagersänger hilfst du, uns durch Freizeit wiederherzustellen, und darum mögen wir dich wieder. Die geradzu erschütternde Kohärenz wird sogar noch dichter, wenn man weiß, daß der Text dieses Liedes von dem bekannten Schlagerautoren Kurt Feltz stammt, der 1982 – wo? – starb: auf Mallorca! Man soll wirklich nicht behaupten, der deutsche Schlager betreibe Realitätsverleugnung.

Aber in den sechziger Jahren kam das »Ausländische« noch von einer anderen Richtung in den Schlager. Die USA waren selbstverständlich kein imaginärer »Süden«, aber sie klangen nach weltgewandtem Vergnügen und Zukunft. So adaptierten die Schlagerkomponisten wie in den Zwanzigern amerikanische Einflüsse, diesmal Country & Western oder Boogie Woogie. Als *Rock around the clock* 1955 ein Hit wurde, begannen Conny Froboess und Peter Kraus schnell, mit amerikanisierter Teenagersentimentalität besinnungslose Heiterkeit zu verbreiten. Schon Ende der Fünfziger gewannen US-Amerikaner wie Chris Howland oder Gus Backus an Bedeutung; Ende der Sechziger versprach englischer Akzent und merkwürdiges deutsch-englisches Kauderwelsch wie bei Paul Anka, Graham Bonney oder Peggy March definitiv Erfolg. Deutsche Schlagersänger gaben sich daraufhin »ausländische« Namen: Ted Herold, Mary Roos, Roy Black oder Tony Marshall.

Die Jugendrevolte und der Bruch, der sich in ihr äußerte, fand in Deutschland bekanntlich nicht mit Elvis statt, sondern mit den Beatles. Die westliche

Alternative Pop und ihre Verknüpfung mit Jugendlichkeit setzte den Schlager schwer unter Druck. Noch schwerer traf den Schlager selbstverständlich der Aufstand der Studenten. Aber die Macher reagierten schnell und hauchten dem Schlager sowohl eine jugendliche als auch eine kritische Dimension ein. Die neue Integrationsfigur war Udo Jürgens, der um 1970 eine ruckartige Wendung vom Seelenschmerz zur Gesellschaftskritik machte.

Interessanterweise löste gerade ein Schlager von Udo Jürgens einen nie zuvor dagewesenen Meinungsstreit aus: *Lieb Vaterland* von 1971. »Lieb Vaterland«, schmeichelte Jürgens, »du hast nach bösen Stunden aus dunkler Tiefe einen neuen Weg gefunden, ich liebe dich – das heißt, ich hab' dich gern, wie einen würdevollen, etwas müden alten Herren.« Dafür, daß er seine Nation wieder aus »heißem Herzen lieben« könne, müsse aber einiges geschehen. Der Schlager machte sich die Forderungen der Jugend nach Freiheit und mehr sozialer Wärme zu eigen. Am Ende war Jürgens versöhnlich und machte deutlich, daß seine Intervention eine Rückholaktion der Jugend in die Nation sein sollte: »Lieb Vaterland, magst ruhig sein, doch schlafe nicht auf deinen Lorbeeren ein, die Jugend wartet auf deine Hand, lieb Vaterland.« Und Udo Jürgens verhielt sich auch gesamtnational, d.h. »überparteilich«: Immer wieder ließ er sich sowohl von Kiesinger als auch von Brandt umwerben und einladen.

Nun war Ende der Siebziger der gesellschaftskritische Spuk wieder vorbei. Der Schlager hatte zwar gute Teile seines jugendlichen Publikums verloren, was aber kaum mehr störte, da mittlerweile die gesamte (Konsum-)Gesellschaft auf dem Weg war, Jugend zu werden. Im Schlager regierte am Ende des Jahrzehnts wieder die Liebe. »Das ›alleinseligmachende‹ Glück«, schreibt Helgard Köhne, »kann ausschließlich in der intakten, wenngleich idealen, Zweierbeziehung gefunden werden – und das wiederum ist ohnehin die Lösung aller gesellschaftlichen Probleme.«[42] Diese neue Innenorientierung allerdings war keineswegs weltfremd, denn auch die ehemals politische Szene befand sich seit mehreren Jahren auf dem Weg nach innen. Jugendlichkeit und Innenorientierung konstituierten die beginnende »Erlebnisgesellschaft«.

Es war immer nur eine Frage der Zeit, bis der Schlager aus der »Fremde« – sowohl der ausgelagerten Heimat als auch der Freizeit-Genußmaschine – wieder zurückkehren würde. Denn während Rock'n'Roll ästhetisch die Grenze zum »anderen« überschritt, ging der Schlager ein solches Risiko der Vermischung nie ein. Auch Rock adaptierte an der Schwelle zur Konsumgesellschaft auf der Suche nach sexueller Befreiung das »andere«. Bereits Frantz Fanon hatte in *Schwarze Haut, Weiße Masken* darauf hingewiesen, daß der »Neger« eine ambivalente

Erscheinung ist. Er beschreibt das Imago des »biologisch-sexuellen-sinnlichen-und-genitalen Negers«, das im Rahmen der Arbeit scharf zurückgewiesen und im Rahmen der Erholung begehrt wird.[43] Elvis überschritt mit der Weiterentwicklung schwarzer Musik entsprechend die »colour-line«, was in besonderem Maße dazu führte, daß er als Sex-Symbol wahrgenommen wurde. Damit implizierte auch Rockmusik ständig die Rückkkehr in die Gemeinschaft der »Weißen«: Die »andere« Seite war doch nur eine Seite desselben. Allerdings konnte der Bruch, da er als ästhetische Vermischung und nicht nur als Adaption in Arrangement und Interpretationsweise realisiert wurde, so weit gehen, daß man auf die eine oder andere Weise nicht mehr zurückkehrte.

Die ideale Welt des Schlagers dagegen blieb Deutschland, das periodisch »wiederhergestellt« wurde. Es ist fast ein Gesetz: Wenn die Organisation von Vergnügen im friedlichen Alltagsleben dominiert, dann wird im Schlager das imaginierte »Ausländische« adaptiert; kommt es zu einer Krise, so findet man zurück zur eigenen »Identität«. Schon vor dem Ersten Weltkrieg, als die Schlager hauptsächlich von Liebe und Flirt handelten, waren vor allem französische Einflüsse gefragt. Schließlich galten die Franzosen in dieser Beziehung als besonders bewandert. Schlagerkomponisten hielten es für schick, sich französische Pseudonyme zu geben. Einer ihrer berühmtesten, Max Winterfeld, nannte sich beispielsweise Jean Gilbert. Nach dem Ausbruch des Weltkrieges schwiegen die Schlagermacher zunächst irritiert. Danach »übertrumpften sie sich gegenseitig mit wüstem Kriegsgebrüll«, wie Monika Sperr schreibt.[44] Jean Gilbert hieß nun wieder Max Winterfeld. Nach dem Krieg wiederholte sich das ganze. In den Zwanzigern kamen Foxtrott-, Shimmy- oder Charlestoneinflüsse in Mode. Für eine kurze Zeit konnten ein paar der originellsten und humorvollsten deutschen Schlager entstehen. Die Wirtschaftskrise von 1929 und spätestens der »Nationalsozialismus« beendeten diese Periode schließlich erneut.

Daher wundert es nicht, daß pünktlich mit anbrechender Wirtschaftskrise und Renationalisierung ab Mitte der Siebziger die »Ausländer« langsam aus dem deutschen Schlager verschwanden. Die sogenannte »Volksmusik« begann im Fernsehen unter anderem mit der Sendung *Lustige Musikanten* ihren Aufstieg. Sie benötigte keine »Ausländer« mehr, um ihr Vergnügen zu organisieren. »In der neuen deutschen Volksmusik gibt es keine Nescher mehr«, stellt Georg Seeßlen entsprechend fest.[45] Heute gibt es dafür einen japanischen Jodler.

Aber so richtig schlug die »Volksmusik« erst etwa 1988 ein. Die »Volksmusik«-Community setzte sich bewußt ab von Asylbewerbern, Amerika, den Städtern und nörgelnden Intellektuellen.[46] Sie rekonstruiert seitdem nicht nur

unverhohlen den »häßlichen Deutschen«, sondern mit ihren regionalen Repräsentanten auch den gesamtdeutschen »Kulturraum«. Die ethnischen Metaphern kehren heim. Karl Moik singt beispielsweise das Stück *Bei uns gehen die Uhrn a bissel anders*, in dem es nun eben »bei uns« wieder »anders« ist: »Bloß net hetzen«, meinen wir, denn wir sind »gemütli und voller Humor«; »die anderen sind oft von herber Kühle und zeigen ungern Herz und auch Gefühle. Wenn wir miteinander reden, na, dann wollen wir was geschpühr'n, weil zerscht kommt's Herz bei uns und dann das Hirn.«

Die drei Repertoires des Schlagers sind heute in reinen und gemischten Formen vollständig wieder vorhanden: das »Vaterländische«, das Fröhliche und das Sentimentale. Wir schreiben das Jahr 1996, und der deutsche Schlager boomt wie kaum je zuvor. Das Schlagerprogramm des Westdeutschen Rundfunks beispielsweise erzielt heute im europäischen (!) Vergleich die höchste Einschaltquote.

Deutschland-All-Inclusive

Die deutsche Nation hat ihre spezifisch enge Beziehung zur Kultur nie aufgegeben.[47] Das »Gesetz« der Wiederholung greift also immer aufs neue: In Krisen besinnt sich die Nation vor allem auf die Einheit ihrer Kultur. Da der Schlager als Nachfolger des bürgerlichen Liedes die spezifisch deutsche Welt von Werten und ethnischen Metaphern ungebrochen aufbewahrte, verwirklicht er quasi natürlich die vereinheitlichenden Bestrebungen.

Allerdings ist die Nation-Form, obwohl es nicht so aussieht, massiven Veränderungen unterworfen. Die deutsche Nation des Ersten Weltkrieges besaß eine vollkommen andere Form und Funktion als die Nation heute. Momentan löst der »nationale Wettbewerbsstaat« (Joachim Hirsch) den fordistischen Wohlfahrtsstaat ab. Die Nation wird zu einem Unternehmen. Sie möchte, daß man in sie investiert, und sichert daher durch attraktive Angebote ihren Standort. Hineinfließendes Geld ist jederzeit willkommen. Allerdings kann sie nicht jeden beschäftigen oder sich um jeden kümmern wie früher. Die Individuen sind wiederum ihre eigenen kleinen Unternehmer – und Verlierer eben selbst schuld. Wer vor der Tür steht, kommt ohnehin nicht mehr rein. Wer nun schon drinnen ist und irgendwie auffällt, der wird von Sicherheitsdiensten aller Art kontrolliert.

Das nationale Unternehmen braucht »Identität«, um gegen Bedrohungen aller Art handlungsfähig zu sein. Diese Identität kann aber nun nicht mehr durch platte vaterländische Kriegsbegeisterung (also die Zustimmung zur sou-

veränen Entscheidung der Nation über Leben und Tod) oder durch die kulturpolitischen Regulierungsmaßnahmen der »nationalsozialistischen« Disziplinargesellschaft artikuliert werden. Es gibt definitiv kein Zurück mehr hinter die hedonistische Welt des Konsums. Die heutige »Kontrollgesellschaft«[48] bejaht den Spaß, aber sie kontrolliert und verändert ihn von innen. Lawrence Grossberg hat diesen Prozeß für Rockmusik beschrieben und ihn als »disziplinierte Mobilisierung« bezeichnet.[49]

Im Falle des Schlagers kriecht Deutschland nun mitten hinein in das postmoderne Vergnügen. Deutschland wird zum Life-Style, zum Erlebnis. Selten war es so attraktiv. Der Urlaub im »Ausländischen« barg zu viele Gefahren: Es konnte immer sein, daß man auf den Widerstand der lebendigen Träger stieß. In Italien wurde man beklaut. Deutschland heute ist ein eingezäuntes »All-Inclusive«-Angebot. Und gar nicht mal teuer.

Die »Kontrollgesellschaft« bietet den Individuen eine Freiheit des Vergnügens, die in der Welt der Einschließungen so nicht möglich war. Das Fürchterliche an der Kontrolle jedoch ist, daß sie in den Fluchten selbst stattfindet. Die »andere Seite« existiert noch nicht mal mehr als andere Seite desselben. Im Schlager wird das »Ausländische« wahrscheinlich heute so optimal ausgemerzt wie nie zuvor. Und in dieser Form der Nationalisierung ist die politische Dimension unter dem Vergnügen verschüttet.

Populäre Musik besitzt offenbar die Kraft, »imagined communities« (Benedict Anderson) zu schaffen. In der Nachkriegszeit hat man diesen Effekt besonders an den flüchtigen Gemeinschaften der Jugend beobachtet. Diese hauptsächlich als dissident wahrgenommenen Communities schienen dabei das Banner des Fortschritts zu schwenken, die Musik selbst klang nach einer besseren Zukunft. Aber populäre Musik kann ebenso dazu beitragen, die »imagined community« der Nation zu konstituieren. Im Gegensatz zu den schnell entstehenden und wieder zerfallenden Gemeinschaften der Jugend wird diese Community allerdings nicht nur von Musik zusammengehalten, sondern auch vom institutionellen Apparat des Nationalstaates. Solange die Nation weiterbesteht, ist Fortschritt also keine Gefahr für die populäre Musik der Nation. Sie schafft die gleiche Gemeinschaft, nur stets auf eine neue Weise. Das macht die Beschäftigung mit ihr unabdingbar. Man kann sich seine Popkulturen eben nur begrenzt aussuchen.

1 Siehe dazu Seeßlen, G.: *VolksTümlichkeit,* Greiz 1993, S.10.

2 Interview mit Heinz Rudolf Kunze, in: *Der Spiegel* 25/96, S.188.

3 Marcuse, H.: Über den affirmativen Charakter der Kultur, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt a.M. 1965, S.57.

4 Ebd., S.63

5 Ebd., S.90

6 Siehe Haupt, E.: *Stil- und Sprachkundliche Untersuchung zum deutschen Schlager*, München 1957.

7 Adorno, T.W.: *Einführung in die Musiksoziologie*, Frankfurt a.M. 1989 (7. Aufl.), S.41.

8 Siehe etwa Worbs, H.C.: *Der Schlager*, Bremen 1963; Malamud, R.: *Zur Psychologie des deutschen Schlagers*, Winterthur 1964; Hahn, W.: Texte, In: S. Helms (Hg.): *Schlager in Deutschland*, Wiesbaden 1972; Rauhe, H.: *Popularität in der Musik*, Karlsruhe 1974; Kayser, D.: *Schlager – Das Lied als Ware*, Untersuchungen zu einer Kategorie der Illusionsindustrie, Stuttgart 1975; Stölting, E.: *Deutsche Schlager und englische Popmusik in Deutschland*, Bonn 1975; Busse, B.: *Der deutsche Schlager*, Wiesbaden 1976 oder Köhne, H.: *Politische Dimensionen im modernen deutschen Schlager*, Diss., Paderborn 1980.

9 Marcuse, a.a.O., S.90.

10 Sperr, M.: *Das große Schlager-Buch, Deutsche Schlager 1800 – Heute*, Hamburg 1978, S.22.

11 Seeßlen, a.a.O., S.17.

12 Grossberg, L.: *We gotta get out of this place, Popular conservatism and postmodern culture*, New York & London 1992, S.155.

13 Herder, J.G.: Volkslieder, Übertragungen, Dichtungen, Hrsg. von U. Gaier, In: *Werke in 10 Bänden*. Hrsg. von M. Bollacher et al., Frankfurt 1990, S.22.

14 Ebd., S.19.

15 Ebd., S.24.

16 Ebd., S.19.

17 Ebd., S.20.

18 Zitiert nach Kayser, a.a.O., S.11.

19 Zitiert nach Pulikowski, J. von: *Geschichte des Begriffs Volkslied im musikalischen Schrifttum, Ein Stück deutscher Geistesgeschichte*, Heidelberg 1933, S.522.

20 Sperr, a.a.O., S.21.

21 Storck, K.: *Musik-Politik*, Stuttgart 1911, S.9.

22 Pulikowski, a.a.O., S.539.

23 Siehe dazu ebd., S.519-565.

24 Brückner, P.: *Psychologie und Geschichte*, Berlin 1982, S.12.

25 Ebd., S.125.

26 Gellner, E.: *Nationalismus und Moderne*, Berlin 1991, S.61.

27 Siehe dazu Shafer, B.C.: *Nationalism – Myth and Reality*, New York 1955, S.191.

28 Poulantzas, N.: *Staatstheorie*, Hamburg 1978, S.107.

29 John, E.: *Musikbolschewismus*, Stuttgart/Weimar 1995, S.29.
30 Ebd., S.240.
31 Berghahn, W.: In der Fremde, In: G. Schmidt-Henkel et al.: *Trivialliteratur*, Berlin 1969, S.247.
32 Ebd., S.249.
33 Hier wird nur der westdeutsche Schlager berücksichtigt, weil nur seine Geschichtsschreibung, wie sich heute klar zeigt, im vereinigten Deutschland fortgeführt wird. Dabei ließen sich allerdings auch bei der Einbindung des Schlagers in den »Aufbau einer Volkskultur« in der DDR Kontinuitäten zur »Musik-Politik« aufzeigen. Siehe dazu ausführlich Kayser, a.a.O., S.35-60.
34 Siehe dazu Volk, W.: *Die Entdeckung Tahitis und das Wunschbild der seligen Insel in der deutschen Literatur*, Heidelberg 1934, bes. S.137ff.
35 Zitiert nach Köhne, a.a.O., S.123.
36 Bardong, M., Demmler, H., Pfarr, C. (Hg.): *Das Lexikon des deutschen Schlagers*, München 1993 (2. erw. Aufl.), S.28.
37 Malamud, a.a.O., S.73.
38 Jünger, E.: Der Waldgang, In: *Sämtliche Werke, Band 7*, Stuttgart 1980, S.317.
39 Ebd., S.313.
40 Malamud, a.a.O., S.91.
41 Zitiert nach Helms, S.: Schlagerstars, In: Ders. (Hg.): *Schlager in Deutschland*, Wiesbaden 1972, S.163.
42 Köhne, a.a.O., S.98.
43 Fanon, F.: *Schwarze Haut, weiße Masken*, Frankfurt a.M. 1985, S.142.
44 Sperr, a.a.O., S.38.
45 Seeßlen, a.a.O., S.9.
46 Siehe ebd., S.10f.
47 Im übrigen wurde der Partikularismus mit dem »ius sanguinis« 1913 in den Institutionen verankert. Durch diese noch immer geltende Verbindung von Blut und Kultur ist seine Kontinuität auch für die Zukunft gesichert. In den achtziger Jahren entschied das Bundesverfassungsgericht, daß es die Aufgabe des deutschen Staates sei, die Identität der deutschen Kultur zu schützen. Die Diskussion um die Staatsbürgerschaft ist keineswegs nur eine Diskussion über abstrakte Rechte, es ist auch eine Diskussion über Kultur.
48 Siehe Deleuze, G.: Postskriptum über die Kontrollgesellschaften, In: Ders.: *Unterhandlungen* 1972-1990, Frankfurt a.M. 1993, S.254-262.
49 Siehe Grossberg, a.a.O., S.293ff.

Dietmar Dath

Das Jahrhundert der Jugend als Echokammer

Zukunft in Popmusik und Science-fiction



Science-fiction und Popmusik haben ein gemeinsames Stilmittel: Sie sprechen von der Zukunft, wenn sie eigentlich die Gegenwart meinen. In einem historischen Augenblick – während des allgemeinen Aufbruchs der Jugend in den sechziger Jahren – sprachen beide Genres sogar von der gleichen Zukunft. Der Fortschritt schien unausweichlich. Heute jedoch sind die Vorstellungen von der Zukunft selbst historisch geworden. Da sich die Zukunft nicht bannen läßt, wird trotzdem weiter von ihr gesprochen. Manche SF-Autoren versuchen durch Verweise auf Popmusik, programmatisch den Moment des Zusammenklangs wieder aufblitzen zu lassen, und wirken dabei »alt«. Andere gehen Umwege, und fast wie geistesabwesend haben sie Zukunft plötzlich wieder überzeugend im Griff.

I really don't spend any time in the past.
Terry Gilliam
Am Heimcomputer sitz' ich hier, programmier' die Zukunft mir.
Kraftwerk

1. Days of future past

Von der Zukunft zu sprechen, wenn man eigentlich die Gegenwart meint, ist das Privileg von Popmusik und Science-fiction. Wo sich Zeitlinien verzweigen, suggerieren Musiken und Texte einfach, es ginge verläßlich linear weiter, man warte schon auf den nächsten Schritt. Ein solches Argumentieren mit Evidenzen, wo ein »das ist doch klar« versteckt wird im »so wird es kommen«, möchte ich mit einem Begriff der Science-fiction-Autorin Suzette Haden Elgin »Audiosynthesis« nennen. Pop und SF besitzen offenbar eine Form indirekter Rede, die trotzdem nicht auf die Durchschlagskraft von Direktheit verzichten will.

Die erschlichene Direktheit funktioniert natürlich nur in einem bestimmten Moment, danach verlieren die Evidenzen ihr Zwingendes wieder. Sie werden selbst historisch. Man kann ihnen anhören, von wann sie stammen. Wenn man heute den Hindemithschüler Oskar Sala das Mixturtrautonium spielen hört, ein Tasteninstrument, das auf dem 1922 von F. Trautwein erfundenen Trautonium basiert und in Sala seinen einzigen Virtuosen hat, dann überspült einen angesichts solcher Zukunftsmusik eine Welle der Nostalgie. Wir wissen genau, wenn wir gerade einer bestimmten Art Musik lauschen, die nicht bloß »technisch« ist, sondern auf eine damals als »kühl« entworfene Art und Weise »technizistisch«, daß wir es mit einer Platte der Düsseldorfer Schule zu tun haben. Und diese Rheingold-Platte, die der DJ da eben aufgelegt hat, *Dreiklang-dimensionen*, kann nur von 1980 sein.

Der Analogieschluß drängt sich auf: Die Zukunft wird sich zu »unserer« Zukunftsmusik, dem großen Mondhof von Drum & Baß der 90er Jahre, folglich nicht anders verhalten. Offenbar macht das Vergehen der Zeit diesmal aber einen Unterschied aus. Denn heute thematisieren die ExponentInnen des Neuen der 90er diese buchstäblich einprogrammierte Obsoletheit auf breiter Front selbst. Der »Sozialismus« der Ikonographie von Stereolabplatten etwa reagiert mit dem verhaltenen, sozusagen trickigen »Technizismus« der Musik auf eine Weise, die dem Verhältnis von Sozialem und Technischem der 90er-Gegenwart ein mit »nostalgisch« oder »historisierend« ganz unzulänglich beschriebenes Zittern abgewinnt.

Heute ist eine Frage wie: »Was bedeutet das Interesse an Krautrock, das sich seit ’92 an den bizarrsten Orten artikuliert?« eine Frage nach morgen. Die Situation der MusikerInnen, die jetzt Zukunftsmusik machen, unterscheidet sich von der jener, die dies vor zehn bis zwanzig Jahren getan haben, dadurch, daß damals nur die Geschichte eine Geschichte hatte, inzwischen aber auch die Zukunft eine Geschichte (in der Musik) hat, die den PraktikerInnen von heute geläufig ist. Musiklehrer der frühen Neunziger sollen in westdeutschen Klassenzimmern vor ihren Schülern von den Möglichkeiten des »Musical Instrument Digital Interface« geschwärmt haben wie Musiklehrer der frühen Achtziger noch von den Beatles. Die kulturellen ProduzentInnen und szene-eigenen VermittlerInnen hingegen kämpfen an fraktalisierten Fronten. Die simple Opposition von »progressiv« versus »Status quo« (oder »Status quo ante«, wie das bei Subkulturen meistens funktioniert: »Like X never happened«; für X setze: Punk, Gabberhouse, *Neuromancer*, *Terminator 2, The Sandman* usw. etc. pp.) ist längst kein Thema mehr. In der Spring/Summer-1995-Ausgabe des immer wieder als eindeutig technophil mißverstandenen Computergeek-Zentralorgans *Mondo 2000* wird beispielsweise über Seiten das Lob der Vinylplatte gesungen. Im Namen von John Lennon (!) und Glamour (!) wettert Ex-Throbbing-Gristle- und Psychic-TV-Mastermind Genesis P. Orridge dort gegen »ambient music«. Cyberpunk-Mitschöpfer Bruce Sterling, der als Co-Autor John Shirleys in *The Unfolding* noch »the Machine DNA« besungen hatte, kritisiert den Subkultur-Medientheoretiker Hakim Bey[1] von links (!). Dabei klingt Sterling plötzlich wie ein gestandener Old-School-Marxist, wenn er Beys »Temporäre Autonome Zone« nicht etwa in Raves, sondern in geheimen Giftverklappungen durch virtuelle Entsorgungs-Scheinfirmen realisiert sieht (»Ask Greenpeace about a sea-dumping rave!«). Gerade Sterling, dessen Wortschöpfung »Islands in the Net« in Anarcho-Hackerkreisen Vorbild für manche Utopie war, wendet nun gegen die meisten Underground-Sozialphantasien ein, daß ihnen immer die unangenehme Verwirklichung durch Kapitalisten auf dem Fuße folge... Was ist passiert? »Cyberland ist abgebrannt«, schreibt *Der Spiegel* in seinem unnachahmlich unausgeschlafenen Ton. Oder ist wieder mal alles entschieden komplizierter?

2. Audiosynthesis

Die Probleme bündeln sich in einem von diesen Überfallanrufen, die einen kalt auf dem falschen Ohr erwischen. Man hört zu, sagt »Ja, ja« und denkt, man ist im falschen Jahr. Man schrieb Anfang 1995.

»Warum schmeißt die Frau ohne Grund ihr Thema aus dem Fenster? Was hat Musik mit Sprache und Feminismus zu tun? Ist sie verrückt geworden?« So und in noch ausfallenderen Worten regte sich ein besonders erboster (männlicher) Fan am Telefon eine halbe Stunde lang auf und gab dabei unumwunden zu, daß er das Buch noch nicht mal zu Ende gelesen hatte.

Manchmal sind Fans die Pest auf Rädern.

Als 1994 die erwähnte amerikanische Sprachwissenschaftlerin, Science-fiction-Autorin und Feministin Suzette Haden Elgin den lange angekündigten und immer wieder verschobenen dritten Band ihrer *Native-Tongue*-Trilogie herausbrachte, hob augenblicklich ein Grollen und Murren an in Fankreisen.[2]

Der Bruch war offensichtlich. In den ersten beiden Bänden war größte, akademisch abgesicherte Sorgfalt auf das Unternehmen verwendet worden, eine Gesellschaft der Zukunft zu schildern, in der Frauen die juristischen und ökonomischen Errungenschaften der ersten und zweiten Frauenbewegung verloren haben: Sie dürfen weder wählen noch Privateigentum besitzen. Dabei dienten Außerirdische, Raumschiffe und interstellarer Handel dazu, einen »Alien View« der Geschlechterkriege im Sinne Brechtscher Verfremdung zu ermöglichen. Wer sich SF als erzählte Futurologie vorstellte, konnte den beiden Büchern »prophetischen« Charakter unterstellen, denn sie hatten schon Mitte der Achtziger vor einem Aufleben der (inzwischen vor allem in den USA tatsächlich sehr laut gewordenen) Debatte um »genetische Inferiorität« von Geschlechtern und »Rassen« gewarnt.

Aber auch auf der Seite des Widerstandes gegen diese zukünftige Welt schien Elgin richtungsweisend zu wirken. Sie schöpfte ihre Linguistikkenntnisse voll aus und beschrieb das geniale Konzept einer Veränderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit durch die subversive Einführung einer neuen Sprache; »Láadan«, der geheimen Sprache der Frauen. So antizipierte sie, wie man retrospektiv konstruieren könnte, sowohl viele der strategischen Ideen des »theoretischen Jahrzehnts« von Pop als auch die als »politically correct« bezeichnete Bewegung sowie schließlich diverse Debatten über »Signifyin'« im HipHop.

In *Earth Song*, dem letzten und schon äußerlich schmalsten der drei Bände, schien dies alles jedoch auf ein einfaches »Die Sprache der Musik eint die Menschen« hinauszulaufen. Dünn, fanden die Fans. Es handelte sich um die Geschichte einer Enkelin der ursprünglichen Heldin, die ein Verfahren zur »Heilung von Krankheit und Hunger durch Musik« erfindet. Dieses Verfahren nannte Elgin in Anlehnung an die Photosynthese Audiosynthesis: das Heilen durch Sound. Mit Hilfe dieser Audiosynthesis bringt die Enkelin schließlich

eine Bewegung ins Rollen, welche die schon angeschlagenen Strukturen des technokratisch-patriarchalischen Weltsystems schließlich zerstört.

Nun schien Elgin den Boden der SF, wie offen und grenzenlos man ihn auch definieren wollte, in Richtung Fantasy verlassen zu haben. Topoi des Buches wie das Schamanentum der Native Americans, »New Age«-mäßige Ökologie, Walgesänge und die geheimnisvolle, ans Mystische grenzende »Resonanz« von Musik und Körpern wirkten »fantasyesk«. Wo »Fantasynähe« innerhalb der SF-Community so eindeutig als Vorwurf eingesetzt wird, ist etwa dasselbe gemeint wie außerhalb des Genres mit Beliebigkeit und Eskapismus.

Beliebig schien auch Elgins Musikbegriff: Die Feier der »utopisch versöhnenden« Kraft der Musik bezog ausdrücklich ALLE Musiken mit ein (genannt werden sowohl Mozart als auch »Rap«). Allerdings deutete sich damit auch an, daß das Vorbild für Elgins »Musikpolitik« den Jugendkulturen dieses Jahrhunderts entnommen sein könnte. Denn Hierarchisierungen im Sinne von E-Musik sind ihrer Musikwelt fremd, Ausdifferenzierungen jedoch kennt sie sehr wohl.

Diese Andeutungen nahmen allerdings nur wenige KritikerInnen des Buches zur Kenntnis. Sie bemerkten nicht, daß das scheinbare Abdriften in unsichere Gewässer wieder mindestens so »zeitgemäß« war wie beispielsweise Elgins frühere Stellungnahmen zum juristischen Antifeminismus während der Debatte um das Equal-Rights-Amendment in Reagans Amerika. Denn außerhalb der inzestuösen Nerd-Welt der Science-fiction amalgamierten sich die Essentials von Elgins *Earth Song* zu einer »ravenden«, »ambienten« Jugendkultur (bzw. einem Pool von Kulturen) für die 90er.[5]

Der Vorwurf an Elgin, den ich am häufigsten aus Fankreisen zu hören bekam, wenn ich für das Buch Reklame machte – es sei trotz State of the Art konzeptuell eine Rückkehr, eine Regression in die 60er und 70er –, mußte von Leuten stammen, die in den letzten drei Jahren kein MTV empfangen konnten. Nun stimmt der Vorwurf dennoch, aber nicht so, wie er gemeint ist. Obwohl die inzwischen sechzigjährige Dichterin sicher keine First-Hand-Erfahrungen mit Jugendkulturen gemacht hat, bedeutet die Zeitgemäßheit ihres Buch sicher kein Wunder der Synchronizität. Daß ihr Buch oft wirkt wie ein nicht immer elegantes, mit Brüchen und Problemen überfrachtetes, aber sehr diskussionswürdiges Manifest von Leuten, die plingende und wummernde Musik machen und ihre EnkelInnen sein könnten, ist eine Konsequenz der »geisteswissenschaftlichen« oder »soziologischen« etc. Präferenzen, die Elgin schon immer demonstriert hat. In dieser Hinsicht ist sie eine Erbin der SF der

»New Wave«-Epoche der späten sechziger und frühen siebziger Jahre. Und auch damals waren AutorInnen wie Ursula K. LeGuin, Michael Moorcock, Pamela Zoline, Harlan Ellison, Joanna Russ und Samuel R. Delany täglich Angriffen der TraditionalistInnen ausgesetzt, die behaupteten, ihre Literatur sei »keine SF«, sondern vor allem wegen der Abhängigkeit von den »Soft Sciences«/ «Humanities« eigentlich »Fantasy«.

3. Das ist doch Fantasy

Ein Blick auf die Literatur der »New Wave« zeigt, daß der unausweichliche »Zusammenklang« von Fiction und Popkultur nicht unbedingt logisch, aber dennoch vorhersehbar war. Den »New Wavern« kam es vor, als erlebten sie auf tausend Ebenen, sei es bei der Herausgabe von Zeitschriften, der Organisation von »Cons« oder dem Betreten von Buchläden, immer dasselbe. Um sich vom auf das Paradigma des technischen Fortschritts selbst noch in Horrorvisionen fixierten »Mainstream des Genres« zu befreien, entwickelten sie daher gegen die vorgeschriebene Lektüre von Werken über Ingenieurswissenschaft einen Geschmack für die kritischen »soft sciences« der sechziger Jahre: Kunstgeschichte, Soziologie, Psychologie. So fanden sie sich, ohne auch nur mit einer Zeile ein Programm angedeutet zu haben, jedesmal im Spannungsfeld von hochpolitischen gesellschaftlichen Auseinandersetzungen. Was in ihren Geschichten auftauchte, als sie über die »splendid isolation« des »SF-Ghettos« hinausdenken wollten, war eben nicht die homogene Welt-Zukunft, sondern Dutzende, Hunderte, Tausende neue – und diesmal wirkliche, soziale Ghettos. Autoren, die in ihrem freiwilligen Ghetto Erstarrung witterten, brachen aus und begegneten dabei Leuten, die darum kämpfen mußen, aus unfreiwilligen Ghettos rauszukommen, zunächst mal symbolisch. Ebenso wie in musikalischen Subkulturen oft stilistische und haltungsmäßige Entscheidungen behütete weiße Bürgerkids mit Marginalisierten in Berührung brachten, tauchten in der »New Wave« fast gleichzeitig mit dem literarischeren Stil auch die »politischeren« Themen auf. Der »weiße Neger« hörte Jazz und las Delany.

Der Vorwurf der »Fantasy«, damals an die »New Wave« und heute an Elgin, dient vor allem dazu, die Grenzen des »SF-Ghettos« wiederaufzurichten. Die konservativen oder sich links vorkommenden Fan-Kritikaster, die im Schoß des Genres Gralshüter spielen, haben vergessen, daß auch ihr Kategoriensystem auf einem bestimmten geschichtlichen Moment beruhte. Sie wissen nicht mehr, daß ihre eigenen Evidenzen historisch sind, und wollen nun die neuen schmutzigen Vermischungen wieder entmischen.[6] Die Eskapismus-Diagnose führt zur

Ablehnung der ganzen Richtung, ohne daß noch eine Rolle spielt, wovor und wohin eigentlich geflohen wird. Dabei handelt es sich doch letztlich um eine »Flucht aus der Weltflucht«, die erst wieder zurück in die Welt treibt: Der Bruch mit Genretradition öffnet plötzlich soziale/politische Räume.

Die Solidarisierung der »New Wave« mit Frauen, Schwarzen, Schwulen und »Aliens« geschah nicht, weil ihre Protagonisten sie bewußt anstrebten. Subkultur-Autoren, die sich vom Mainstream ihres Genres absetzen wollen, fliehen gewöhnlich nicht ins Hegemoniale, sondern in andere Subkulturen. Der SF-Autor Delany etwa entdeckte, als er sein Schreiben von Genrekonventionen befreien wollte, nicht Thomas Mann oder William Faulkner, sondern Street Poetry und Rockmusik. Dasselbe oder ähnliches widerfuhr Spinrad, George R.R. Martin und Ellison.[7]

Wie aber funktioniert eigentlich in einem bestimmten Zeitpunkt eine gelungene Audiosynthesis? Wie funktionierte bei den Autoren der »New Wave« die Geburt einer neu-alten Phantastik, die wie alle gute Science-fiction nichts über die Zukunft, aber eine Menge über diverse Gegenwarten verriet? Was sind die Grundstoffe von Elgins »Audiosynthesis« – gibt es vielleicht irgendwelche historischen, ästhetischen, popkulturellen Essenzen?

4. Ein Lied namens Jugend (John Shirley)

Gewöhnlich werden unausgesprochen als Essenzen einer Audiosynthesis vor allem Jugend, Dabeisein und Unmittelbarkeit gehandelt. Das zeigt sich etwa an John Shirley, neben den weit bekannteren Autoren William Gibson[8] und Bruce Sterling einer der Gründerväter des »Cyberpunk«. Er hatte in seiner Mittachtziger- bis Frühneunziger-Trilogie *Eclipse*, der episch breiten Schilderung des Kampfes einer »New Resistance«[9] gegen ein faschisiertes AmEuropa der Zukunft, als einer der ersten prominenten SF-Autoren der pop- & subkulturellen Dissidenz ihren historischen Platz angewiesen: im Nexus eines »strategischen« Netzwerks von Mikropolitiken.

Als Punkrocker und -fan und gleichzeitiger Experte in »illegitimem Wissen« aus der Welt der phantastischen Genres erlebte Shirley subkulturelle Politiken am eigene Leibe. Sein aus persönlich-autobiographischer US-Westcoast-Punk/HC-Erfahrung gespeister Entwurf einer Welt, in der Koalitionen zwischen israelischem Geheimdienst und zu Guerillakadern umgeschulten nihilistischen Lederjackenträgern der Velvet-Underground-Tradition ebenso Platz haben wie militante Gentechkritik und hemmingwayeske Brigadistenromantik, atmet aber trotz aller Detailfülle und Hipness dennoch einen seltsam »retro« anmu-

tenden Geist. Das ist der literarische Odem der US-Brit-SF-New-Wave und der Musik, die in den Schädeln ihrer SchöpferInnen dröhnte. Der Opfertod des Zynikers Rickenharp in *Eclipse* [10] lebt von den Ikarus-Mythen der Hendrix und Morrison, nicht vom »No Values« von Black Flag und dem Zynismus der Dead Kennedys. Shirleys Punkverständnis ist nichts anderes als eine Verlängerung des Rock der Sixties.

Shirley hat aus den Elementen der Audiosynthese der Waver gelernt und will sie zwischen den Elementen Jugend, Dabeisein und Unmittelbarkeit programmatisch rekonstruieren. Aus diesem Grunde greift er quasinatürlich nach Pop. In einem Gespräch erklärte er: »Es ist leicht, über die Naivität der Jugend zu lachen, aber diese Naivität ist eine Wahrheit. Sie ist falsch, und sie ist richtig. Sie ist der Grundstoff des Mutes. (...) Es war in einer der ersten Westküsten-Punk-Bands der Siebziger. Rockkonzerte hatten mich schon immer angezogen. Ich war ein entfremdetes Kind, verträumt und ein Bücherwurm, etwas zu gescheit und nicht ganz wie die anderen. Das machte mich einsam und wütend. (...) Es war nur konsequent, daß ich Punk-Sänger wurde. Es hat mich immer zum Darstellen gedrängt.(...) Die Doors und die Stooges zogen mich an – ich habe mich immer mit Iggy Pop identifiziert.«[11]

Bei Shirley scheitert aber jene konstruierte Audiosynthesis, die bei den Autoren der »New Wave« ohne ihr Zutun glänzend arbeitete. Daß Jugend, Dabeisein und Unmittelbarkeit nicht die konstituierenden Elemente einer Audiosynthesis sind, beweist auch die ebenfalls ganz anders gewonnene Zeitgemäßheit der über sechzigjährigen Elgin. Während Shirley bewußt nach Hipness greift und dabei tatsächlich zurückgeht, ist die scheinbar so regressive Elgin up-to-date.

Shirley möchte zurück zu dem von den Wavern erwischten und heute noch modellhaften Moment der Verbindung zwischen Jugend und Dabeisein, Pop und Science-fiction, Unmittelbarkeit und Zukunft. Denn die weiße Mittelklasse-Jugend in den westlichen Gesellschaften der 60er/frühen 70er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ist die wahrscheinlichste Kandidatin für den durch die Sozialgeschichtsschreibung des nächsten Jahrhunderts zu vergebenden Titel »DIE Jugend DES Jahrhunderts«. Im Vergleich zu dieser »Jugend« scheinen alle anderen »Jugenden« nur noch um das mythisierte Jahrzehnt angeordnete Echos oder Reflexe.[12]

Und es ging um die Zukunft dieser Jugend, mindestens zehn Jahre lang (Ornette Coleman war seiner Zeit wirklich voraus, als er eine Jazzplatte *Tomorrow is the Question* nannte[13]). Pink Floyd servierten *A Saucerful of Secrets*, Van der

Graaf Generator warfen *The Aerosol Grey Machine* an, während Harlan Ellison mit der Anthologie *Dangerous Visions* die amerikanische »New Wave« ins Leben rief. Michael Moorcock veröffentlichte derweil in England in *New Worlds* Texte, die unter dem Einfluß von BEIDEN Burroughs standen: William S. und (Tarzan- und Marswelten-Erfinder) Edgar Rice Burroughs. Airplanes hoben ab, die später Starships wurden, und Kubrick drehte den ersten SF-Film, der, statt die üblichen dämlichen Explosionen und Laserduelle zu liefern, konsequent die Lautlosigkeit des Weltraums zum Thema machte. Über dieses filmische Vorgehen verfiel dementsprechend »New-Wave«-Großmeister Ellison in seinen Kino-Schriften immer wieder in panegyrische Ekstasen. Ein Popstar wie David Bowie, der schon zwanzig Jahre vor Storm Constantines *Wraeththu*-Trilogie aussah wie ein »Mann(?!) der vom Himmel gefallen war«, konnte diese Kubricksche Lautlosigkeit dann wieder in erdfernstes Fiepen und Dröhnen übersetzen (*Space Oddity*). 1967 schrieb Ellison die erste und letzte Cyberpunk-Geschichte: *I have not mouth, and I must scream* erzählte von Menschen, die herausfinden, daß sie nur (als Programme?) im Inneren eines Computers leben, der die Apokalypse überlebt hat und die Menschen in seinen Files am Leben erhält, um sie aus Rache für den Weltuntergang zu quälen. Es war eine Zeit, in der Utopien und Dystopien diskutiert wurden, als wäre nur eins ganz sicher: daß alles anders werden würde, und zwar sofort. Die Bandbreite der begehbaren Welten reichten von den Kifferträumen/-alpträumen um Tolkien, Robert E. Howard und Lewis (die dann ihre adäquate Umsetzung in den Soundscapes von Led Zeps *Kashmir* und Dutzenden von *Battles of Nevermore* fanden) über Heinleins Tainted Space Opera (*Stranger in a Strange Land*; im übrigen Charles Mansons Lieblingsbuch) zu den Acidspiegelkabinetten von Dick und Disch und Delany.

Dabei mußte verrückt, neu, aufregend und spekulativ nicht einmal unbedingt Counterculture heißen, es gab auch die »rechten Spinner«. Eine davon war etwa die einflußreiche Krypto-SF-Autorin Ayn Rand, die in den USA mit ihrer ultra»libertarischen«, ultrakapitalistischen Nichts-Ist-Umsonst-Utopie eine Gegenstimme zur Campus-Rebellion in den USA schuf. Obwohl sie von Beatniks und Hippies als rechts eingestuft wurde und sich selbst ebenfalls so sah, blieb ihr zu dieser Zeit dennoch nichts anderes übrig, als sich im Namen der Zukunft (des Marktes) mit bestimmten Spielarten von Pop zu arrangieren. In einer Diskussion begründete sie, warum die Tatsache, daß Elvis mehr Geld verdiente als ein beliebiger zeitgenössischer klassischer Komponist, keineswegs eine Ungerechtigkeit darstellte: Die Nachfrage nach Elvis sei eben größer, und also sei sein Werk objektiv wertvoller, auch wenn es ihr persönlich nicht gefalle.

Die Jugend als Markt der Zukunft und Zukunft des Marktes war das heiße Ding, die Freizeit der Nährboden der Utopie; die Brüche im Fordismus die Tür zu Huxleys *Schöner Neuer Welt*, auch eine Pforte der Wahrnehmung: Fernsehen und LSD waren einander komplementär ergeben wie Leary und Lembke.

Kein Wunder, daß das hermaphroditische Wesen, das am Ende von Moorcocks zeittypischem[14] ersten Jerry-Cornelius-Roman *The Final Programme* aus der Apotheose bzw. epiphanischen Verschmelzung der Wissenschaftlerin Miss Brunner und des Rock-Gitarristen Jerry Cornelius hervorgeht, die Lage mit den Worten kommentiert: »It's a tasty world.« Moorcock hatte mit großer Treffsicherheit das historische Aufflammen dieser seltsamen Koalition von Jugend, Pop & Utopismus bezeichnet.

In nicht mal zehn Jahren war dieser Traum dann ausgeträumt, tomorrow war keine question mehr, die Antwort hieß nämlich »No Future«, und Moorcocks vierter, letzter und großartigster Cornelius-Roman, das »Testament« der »New Wave«, der 1977 erschien, im Jahr von Mogadischu, Clash und Sex Pistols, hieß zusammenfassend: *The Condition of Muzak.*

Am Ende des Romans schaltet Jerry seine Autostereoanlage ein, und niemand anderes als die Beatles singen ausgerechnet »Hello Goodbye«. Das war so kitschig, wie es die Wahrheit war. Sound war Schmiermittel geworden für die Absorption von Negation als Kultur qua Kultur in Kultur, Sexual Liberation schlug um in glamourisierte Prostitution, Mondlandung hieß: ein Haufen Geröll und von Menschen auf dem Landeplatz hinterlassener Müll, Sciencefiction wich der Ölkrise.

5. Das Dumme an morgen

1996: Das Dumme an der Zukunft ist, daß sie sich nicht beleidigen, nicht bannen, nicht vertreiben läßt.

Obwohl Shirleys programmatischer Entwurf für eine Wiederherstellung scheiterte, selbst wenn sich die eklektizistischen »Musikstile«, die er für »Eclipse« 1985 als die 90er beherrschend zusammenphantasierte, sich heute wie einfallslose Pastiches aus in den 80ern durchgehechelten Modellen von Sonic Youth bis Marc Almond lesen, muß diese »Antiquiertheit« einen solchen Text nicht entwerten.

Man kann wohl festhalten: Die Aporien der Popkultur, die Antinomien von Kammermusik versus Muzak versus Intensität versus Strategie, die Ideen Jugend als Markt und (eben nicht permanenter, sondern transienter) Ausnahmezustand, als Zukunft »in a nutshell«, werden das Jahrhundert ihres

großen Wetterleuchtens vermutlich überleben. Das buchstäblich Dumme, das Sture und Beharrliche an morgen – sogar von einem Heute aus gesehen, das die Enttäuschung in seine Projektionen der Dinge, die da kommen sollen, schon mitaufgenommen hat –, ist, daß es morgen egal ist, was man heute über morgen gewußt hat. Platten und CDs und Cassettenschlaufen, die sich drehen, sagen, daß die Archive immer wieder auf ihre eigenen Versprechungen reinfallen werden. Der Genuß am audiosynthetischen Eskapismus, der in diesem Aufsatz solidarisch beschrieben wurde, entspringt jener Situation, die der alte Ellison-Buchtitel *Alone Against Tomorrow* meint. Die »Futurians«[15] der visual, accoustic und tactile Popkulturen bewahren die einfache Wahrheit, das es (das berühmte Soziale nämlich) nicht so sein muß, wie es ist, ohne einfach ins Nirgendwo zu verweisen – sie verweisen auf MORGEN, und ihr Trumpf ist, daß es ja auch heute anders ist, als es gestern war.

Das verleiht dem Utopismus-Popismus wie dem Mahnen solcher Stimmen ungeahnte Überzeugungskraft, eine Evidenz, die die hegelschen Manöver von Leuten, die sich vielleicht selbst für Marxisten hielten, in Wahrheit aber nur Sozialplaner waren, nie für sich reklamieren konnten. Oder auch nur wollten. Die Frage ist dabei nicht die, wer einflußreicher war, ein im Sinne Bernsteins und Kautskys ausgelegter Marx oder ein im Sinne Ellisons verstandener Asimov, sondern was mehr Popevidenz hat: die Beschreibung von Produktionsverhältnissen und Geschichtsdynamiken oder ein »So wird es kommen, ich zeige es dir.« Das heißt ja nicht, daß es nicht noch verhindert werden kann. Es heißt nur, daß unmittelbar argumentiert wird statt über ERKLÄRUNGEN.

Die nächsten jungen Menschen sind schon da. Sie glauben, wenn sie anfangen, in symbolischen Rahmen zu handeln, selbstverständlich nicht daran, daß alles schon ohne sie passiert ist. Und während die KritikerInnen der Fanzines und semiakademischen Zeitschriften, die sich »SF Studies« verschrieben haben, etwa den Briten Jeff Noon als den Mittneunziger-Revenant der Moorcock, Ballard und Dick ausrufen, wird sein Name ganz selbstverständlich, OHNE sein Werk historisieren zu müssen oder zu wollen, von jungen britischen Jungle-Musikern gedropt, ebensowenig verlegen wie einst die Fantasy-Metaller ihre Tolkiens und Lewisse priesen.[16]

Möglicherweise ist beim Historisieren, dieser seit spätestens den 80ern so beliebten Praxis von ProduzentInnen und RezipientInnen aller Arten von Pop, ein bißchen übersehen worden, daß die Versuche, Gegenwart (nicht notwendig »Gegenwärtigkeit«: Präsens, nicht Präsenz) zu kommunizieren, selbst in den zitatseligsten Auswüchsen von Retrobewegungen mit ihren blanken Nerven zucken.

Es muß etwas zu bedeuten haben, daß nach wie vor die beliebtesten Pfade zu diesem Ziel über alle Arten von Absencen (siehe »New Wave« und später Elgin) und eben nicht über programmatische Entwürfe (wie bei Shirley) führen. Der wie abwesende Gebrauch von scheinbar sprachanalog in Differenzen durchsemantisierten Sigla oder Tropen oder Sounds ist der nächstliegende Dosenöffner des und der Perspektivlosen – ob er/sie nun kurzsichtig, lesefaul, schwerhörig oder bloß jung ist. Seine/ihre Abwesenheit und Danebenheit wird die Zukunft noch beschäftigen. Diejenigen, die da nicht »adjusted« sind, schreiben immer noch ihre Sorte Geschichte, wie man am Geschmack eines Wortes wie »Trance« (für eine Musik) hören oder in den bei aller Transparenz so »danebenen« besten SF-relevanten Texten der letzten Jahre lesen kann. John Crowleys in alle fernere Ewigkeit unsterbliches *Love & Sleep*, Noons *Vurt* oder Michael Swanwicks *Iron Dragon's Daughter* gehören zu den Texten, denen man ihre »wie abwesende« Handhabung von Tropen der Phantastik in der Fanwelt vorgeworfen hat. Dabei handelt es sich um ein sehr 90er-affines, mit Verzweiflung amalgamiertes understatement, das anderswo »Slackertum« heißen konnte.

Es bedeutet etwas. Fragt mich nicht, was. Ich glaube, ich weiß es. Aber nächste Woche wird das egal sein.

In memoriam John Brunner, Pazifist, Sozialist, SF-Autor: 1934-1995.
Mit Dank an Fritz Schöddert für lange Gespräche & Hinweise.

1 Siehe Hakim Bey; *TAZ – Die temporäre autonome Zone*, Berlin: Edition ID-Archiv 1994.

2 Das waren die, die sich an die beiden ersten Bände, *Native Tongue* (1984) und *The Judas Rose* (1987), besonders gut zu erinnern glaubten. In der Erinnerung vieler stellten sich diese Bücher als Durchbrüche in einem seit der »New Wave« tobenden Durchsetzungskrieg dar, bei dem es darum gegangen war, das, was heute »Cultural Studies« heißt, an möglichst prominenter Stelle ins Weltbild der SF einzubauen.

3 Stellungnahmen, die in der SF-Community natürlich auch damals schon keineswegs allgemeine Begeisterung lostraten. Besonderem Spott waren männliche Kollegen Elgins ausgesetzt, die in der »heißen Phase« etwa wie Harlan Ellison jede zweite Kolumne in Genreblättern, jede Lesung, jede Paneldiskussion für die Agitation für den Verfassungszusatz zur Frauengleichstellung nutzten. »Einer von den boys, und der biedert sich bei den Hexen an ...« Die Resistenz einer Genrewelt gegen Politisierungsversuche läßt sich

an der »Feminismusfrage in der SF« beispielhaft studieren. Die beiden Standardwerke hierzu sind Sarah LeFanus *Feminism and Science Fiction* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1988) und Marleen S. Barrs *Lost in Space: Probing Feminist SF and beyond* (Chapel Hill: the University of North Carolina Press 1993). Die Geschichte ist keineswegs abgeschlossen: 1993 gab es einigen Tumult um die Verleihung des britischen »Arthur C. Clarke Awards« an Marge Piercy für *He, She and It*, einen feministischen Cyborg-Roman. Es wurden Bedenken laut, der Preis sei doch kein politischer, und so avanciert sei Piercys Text literarisch gesehen auch wieder nicht ...

4 Inzestuös im klassisch subkulturellen Sinn: wo ProduzentInnen und RezipientInnen von Kulturgütern auf beiden Seiten von Membranen stehen, die nach genau ausdifferenzierten Regeln das Hin- und Herüberwechseln gestatten. »Captain Kirk«, William Shatner, rief einmal als Ehrengast auf einer Fan-Convention, die hauptsächlich das *Star-Trek*-Phänomen zelebrierte, scherzhaft aus: »Leute, es ist bloß eine Fernsehsendung! Get a life!« Er wäre beinahe gelyncht worden. Vergleiche auch Harlan Ellisons in Fankreisen berühmt-berüchtigten Essay *Xenogenesis*, wo er – als politisch aktiver »liberal« – sich in scharfem Ton mit der Nerdhaftigkeit und »psychotischen Bindung an das Genre« auseinandersetzte. Auch das eine typische subkulturelle Erscheinung: Die Kritik von innen, durch Distinktionskriege gehärtet, wird vernichtender als jede von Außenstehenden. Ellison über den Typus Fan, der ihm »das Science-fiction-Phänomen vergällt«: »They are the ones who yell ›Jump!‹ at the damned soul on the ledge. They are the meaning of arrested adolescence.« (Nach über zehn Jahren Vergriffenheit wieder nachzulesen in Band 1 der auf 20 Bände angelegten Ellison-Werkausgabe: *Edgeworks*, Bd.1, Clarkston: White Wolf 1996).

5 Oft fühlt man sich beim Lesen des Buches an Kategorien erinnert, die den entsprechenden Diskussionen in Pop-Musikologie-Kreisen entstammen: Die »viszeralen Erschütterungen«, von denen D. Diederichsen spricht, sind ebenso gegenwärtig wie David Toops *Ocean of Sound*. Es darf als ausgeschlossen gelten, daß Elgin irgendeine dieser Diskussionen verfolgt hat. Um so bemerkenswerter sind die Resonanzen.

6 Was im »Mainstream des Genres« auch ganz gut geklappt hat: Noch immer ist der einzige Schwarze, der vielen SF-LeserInnen einfällt, wenn sie nach der Präsenz von »Minorities« im Genre gefragt werden, der Held von Heinleins ultrarechtem, »libertarischem« Roman *Starship troopers*.

7 Daß auch Ellison nicht mit Pop-References geizt, ist bei einem so kulturkonservativen, klassisch links-universalistischen Autor, der »in der Theorie« all das ablehnt, was seine Stories immer wieder thematisieren (Black Nationalism etwa, in den letzten Jahren, dann P.C. und natürlich HipHop, den er als kulturindustrielle Machenschaft ablehnt), von besonderer Beweiskraft.

8 In dessen *Virtual Light* von 1993 übrigens netterweise eine mit Technobaßdröhnen beschallte Kneipe vorkommt, die »Kognitive Dissidenten« heißt.

9 Mit klassisch linken »essentials«: Antirassismus, Anti-Informations-Monopolismus, Metropolen-Guerilla-Affinität.

10 Er ermöglicht Guerillakämpfern die Flucht, indem er die Aufmerksamkeit der faschistischen Söldner mit einer Drone-Rock-Performance auf sich lenkt, an deren Ende sich das Artilleriefeuer der Faschisten sich mit den Reverbs des von Rickenharp entfesselten Gitarrengewitters vermischt.

11 Richard Kadrey: Gespräch mit John Shirley in: Wolfgang Jeschke (Hg.): *Das Science Fiction Jahr 1991*, München: Heyne 1991.

12 Der Sound des »Wer damals nicht gelebt hat, hat nicht gelebt« macht allen Späteren schwer zu schaffen. Gina Arnold etwa, Autorin von *Route 666: The road to Nirvana*, schreibt: »I grew up thinking everything had already happened.«

13 Einer, der dabei war, der (nicht der »New Wave« zuzurechnende, damals aber aktive) SF-Autor William Tenn, erinnert sich noch 1996: »The science fiction I knew and worked in was jazz; somebody blew a riff and you wanted to see if you could blow a riff using the same thing but go a littler farther and a little more complicatedly.« (William Tenn: SF Riffs, Interview in *LOCUS*, Number 425/ Vol.36 No.6, June 1996)

14 WIE zeittypisch der zugunsten des »hochkulturelleren«, »vorzeigbareren« Ballard von der akademischen SF-Studies-Front sträflich vernachlässigte Moorcock in seinen Texten, seinen Herausgeberaktivtitäten, ja seiner bloßen bärtigen, dicken, durchgeknallten EXISTENZ tatsächlich war, beginnt die Sekundärliteratur erst in den letzten Jahren zu ahnen. Hier tun sich besonders die NICHT-EngländerInnen hervor, wie umgekehrt in England jetzt Julian Cope Krautrockbücher schreibt: Der Belgier Michel Delville ist ein unermüdlicher Moorcockforscher, in seinem sehr guten Aufsatz The Moorcock/Hawkwind Connection: Science Fiction and Rock'n'Roll Culture in *Foundation* Nr. 62, Winter 1994/95 (Hg. University of Liverpool) findet sich folgende kluge Charakterisierung von Moorcocks Spät-New-Wave-Phase: »Moorcock's exposition of the Imposture of the Age is (...) characterised by an indefinable but extremely successful mixture of farcical cynicism and a peculiar self-mocking nostalgia for an utopian pre-Muzak world.« Kein Wunder, daß Moorcock das Erscheinen der Sex Pistols begrüßt hat.

15 So hieß eine New Yorker SF-Fan-und-Profi-Gruppe der späten 30er/frühen 40er Jahre, um u.a. James Blish, Frederik Pohl und Isaac Asimov. Sie hatten, noch vor der »New Wave«, die ersten zaghaften Versuche unternommen, »Politisches« zu artikulieren. Ehre ihrem verstaubten Namen – er empfiehlt sich zur Bezeichnung diverser Zukunftsmoden auch in Unterscheidung vom vorbelasteten Namen »Futuristen«.

16 Vgl. Titelgeschichte 4 Hero/Jacob's Optical Stairway in *Spex* 3/96.

Ruth Mayer

Schmutzige Fakten

Wie sich Differenz verkauft



In den Vereinigten Staaten sahen viele Kulturkritiker HipHop als die *politische Ausdrucksform der Marginalisierten. HipHop schien außerhalb der korrumpierenden Maschine der Kulturindustrie zu stehen. Seit Gangsta-Rap jedoch der »ruling sound« ist, lassen sich solche hehren Vorstellungen nicht mehr aufrechterhalten. Allerdings gelten sie bei realistischer Betrachtung nicht einmal für solche Rap-Bands, die man im Sinne der Kritiker für »politisch« halten müßte. An Beispielen wie Arrested Development läßt sich zeigen, daß offenbar gerade subversive Images und die Betonung von Differenz sich hervorragend verkaufen. Es kann also nicht darum gehen, die Vermarktung zu leugnen, sondern nur darum, sie zu thematisieren.*

1.

Ende der achziger Jahre war alles noch in Ordnung. Damals ließen sich subversive und dominante Positionen offenbar noch eindeutig unterscheiden, und kommerzielle Interessen und subkulturelle Solidarität schienen klar voneinander abgrenzbar. Dabei geriet ein Diskurs in den Blick der Kulturtheorie, der diese Grenzziehung eindeutig zu markieren schien: Rap. In den US-amerikanischen und britischen Diskussionen, die sich seit damals um Rap und HipHop ranken, wird das Verlangen deutlich, diese grundsätzliche Grenzziehung zwischen Zentrum und Peripherie, Subversion und Dominanz aufrechtzuerhalten. Allerdings kommen in diesen Diskussionen auch jene Verschiebungen und Brüche zum Vorschein, die heute die eindeutigen Zuordnungen der Achtziger unterlaufen und dazu führen, daß Differenz zu einer höchst unsicheren Kategorie geworden ist. Der afro-britische Soziologe und Kulturtheoretiker Paul Gilroy erklärte 1987 die HipHop-Kultur voller Enthusiasmus zur neuen »großen Erzählung« der britischen schwarzen Diaspora, zum Paradigma einer alternativen Kommunikationsform, die sich der »Vereinnahmung und der Vermarktung« verweigere, da sie generell durch eine »Feindseligkeit gegenüber kommerzieller Verwertung« gezeichnet sei.[1] Seitdem wurde Rap so oft zum subversiven Geheimcode der Ausgegrenzten erklärt und als diskursives Netzwerk außerhalb westlicher und weißer Machtstrukturen, als »schwarzer CNN« (Chuck D) gefeiert, daß es sich hier ganz offensichtlich um mehr, um viel mehr als einen musikalischen Stil handelt. Schenkt man der linken US-amerikanischen Kulturkritik der letzten zehn Jahre Glauben, dann fungiert Rap als subtiles Instrument der Dissidenz, als »Enzyklopädie und intrinsischer Kommentar zu jeglicher Art afrikanischer Kulturproduktion«[2], wie Tim Brennan es kürzlich in einer »Rap-Würdigung« auf den Punkt brachte.

Aber seit den Achtzigern hat sich die Rap-Szene radikal verändert. Angesichts von Statements wie »Wir machen Platten nicht zum Spaß, sondern für Geld« (NWA) läßt sich die kulturtheoretische Begeisterung für eine unkommerziell improvisatorische Subkultur nur schwer aufrechterhalten. Dagegen werden vermehrt skeptische Stimmen aus akademischen Kreisen laut. Mike Davis zitiert das Statement von NWA in seiner Los-Angeles-Studie *City of Quartz* als Beweis für das Ende des Polit-Raps. Zumindest für die Hardcore-Szene der Westküste sei kommerzieller Erfolg zum Selbstzweck geworden: »Im Gegensatz zu ihrem (inzwischen aufgelösten) New Yorker Pendant Public Enemy, die für schwarzen Nationalismus einstanden, wenden sich die

Gangster-Rapper aus Los Angeles gegen jegliche Ideologie außer die der primitiven bedingungslosen Anhäufung von Reichtum.«[3] Und auch Paul Gilroy betonte die veränderte Selbststilisierung der Rap-Szene und HipHop-Kultur, als er vor kurzem auf die Thematik zurückkam:

> »[...] die Untergrund-Phänomene [der HipHop-Szene] zeigen sich inmitten der gleißenden und glamourösen Kulturindustrien und deren unersättlichen Vermarktungsmaschinerien. [...] Inwiefern könnte man HipHop heute noch als marginal beschreiben? Diejenigen, die die Marginalität von HipHop behaupten, sollten erst einmal erklären, wo ihrer Meinung nach heute das Zentrum liegt. Die Marginalität der HipHop-Kultur ist so offiziell, so routiniert geworden wie ihre aufgeblasene Widerstandsrhetorik, und doch wird sie immer noch als unterdrückte Form präsentiert.«[4]

Während Gilroy die wachsende Selbstreferentialität beklagt, die im Rappen über Geld für Geld zum Ausdruck kommt, und während Mike Davis sich ebenso wie Cornel West oder Sherley Anne Williams[5] besorgt über die nihilistischen Töne der US-amerikanischen schwarzen Populärkultur zeigt, halte ich diese Entwicklungen im Rap für konsequente, wenn auch extreme Reflexionen auf ihr gesellschaftliches Umfeld. Da sich die Bewegung von den Rändern (dem Ghetto) zum Zentrum (dem Mainstream-Erfolg) nur im finanziellen Erfolg äußert, da Geld den einzig verbindlichen und umfassenden Signifikanten für soziale Anerkennung darstellt, finde ich das Insistieren auf diesem Aspekt eher logisch denn pervers. Solange die Glaubwürdigkeit des Gangsta auf dem prekären Gleichgewicht zwischen »Bezahltwerden« (Überleben, Erfolg) und »*tough*-Bleiben« (Authentizität, Kompromißlosigkeit, »Männlichkeit«) basiert, müssen beide Aspekte Erfolg und ›Männlichkeit‹ ständig aufs neue ausagiert werden.[6]

Angesichts dieser performativen Ausrichtung greift meines Erachtens die Strategie vieler Pop-Kritiker, Rap ausschließlich als explizit politischen Diskurs zu rezipieren, entschieden zu kurz. Zum einen wird Rap damit die Aufgabe zugeschoben, Strukturen zu etablieren, die die Politik selbst nicht länger zu schaffen vermag; ganz zu schweigen von der unsinnigen Tendenz, Rap mit einer »Verantwortung« für gesellschaftliche Mißstände behaften zu wollen. Zum anderen aber muß diese Deutung darin enden, daß Rap-Acts nur noch unter dem Gesichtspunkt ihrer politischen Korrektheit und Aussagekraft rezipiert werden. Rap-Songs mögen dann und wann politische Aussagen treffen und politische Dialoge auslösen, aber oft geschieht auch nichts dergleichen, und die Qualität der Acts läßt sich sicherlich nicht über ihre politische

Wirksamkeit oder unmittelbare Einflußnahme bestimmen. Letztlich führt diese Art der »Politisierung« von Rap zu einer Einteilung in gelungene oder gescheiterte Versuche, schlüssige Aussagen über den Stand der schwarzen Communities zu machen, zu einer Reduktion von Rap auf eine Reihe mehr oder weniger expliziter Botschaften und, gerade bei weißen Kritikern, zu einem Eiertanz zwischen Lob und Kritik, Entschuldigungen und Erklärungen.[7]

Dabei finde ich die Gangsta-Glorifizierung von Ruhm und Reichtum weitaus weniger frappierend als die Tendenz vieler Populärkultur-Produzenten, gleich ob Musiker oder Kritiker, die schmutzige Tatsache zu verschweigen, daß Geld und Differenz (Subversivität, Radikalität, Kritik) keineswegs zusammenhangslose oder gar widersprüchliche Kategorien sind. Deshalb wird es mir hier auch um Mainstream-Rap-Acts wie Arrested Development gehen, die einzulösen scheinen, was Kritiker von Davis bis West gefordert haben; Rap-Acts, die weder gewaltverherrlichend noch gewinnsüchtig noch nihilistisch sind, sondern tatsächlich ausschließlich konstruktive Bilder für die schwarze Community entwerfen, die verantwortungsbewußte und politisch korrekte Positionierungen nach feministischer, ökologischer, ethnischer oder links-liberaler Manier entwerfen und damit auch noch Erfolg haben. Der »positive« Rap des Mainstream macht scheinbar alles richtig, aber die Positivität beruht, wie sich zeigen wird, auf der konsequenten Ausklammerung des Konkreten, dem Leugnen der Vermarktung und einer Rhetorik der Differenz, die vage und unverbindlich bleiben muß, um zu funktionieren.

2.

Kein anderes Symbol afro-amerikanischer Differenz war in den Neunzigern so sichtbar wie das X. In der Folge von Spike Lees Film *Malcolm X* setzte eine Vervielfältigung dieser Ikone schwarzen Widerstands ein, die die reale politische und historische Figur Malcolm hinter einem leicht zugänglichen Symbolsystem verschwinden ließ. Mit X-Mützen genau wie mit Dreadlocks und afrikanisch-folkloristischen Kente-Stoffen läßt sich ein austauschbarer und zunehmend bedeutungsloser Code für *blackness* erschließen oder besser: erwerben. Der afro-amerikanische Kritiker Joe Wood nahm deshalb die Ambivalenz des X zum Anlaß, die intrikate Verstrickung afro-amerikanischer und angloamerikanischer Symbolsysteme zu untersuchen, eine Verstrickung, die sich nicht allein über die Aneignungsmaschinerien der Mainstream-Kultur etabliert, sondern eben auch durch die kontinuierliche Bezugnahme der Minderheiten auf hegemoniale Werte und dominante Bilder. Als Beispiel für diese Wech-

selbeziehung nennt er das »Shut 'Em Down«-Video von Public Enemy, in dem das Bild George Washingtons auf der amerikanischen Dollarnote durch Bilder von Malcolm X und Angela Davis ersetzt wird. Diese Ersetzung läßt sich nach Wood zwar als radikaler Akt der Verweigerung lesen, aber »wer sich hier genau verweigert und was verweigert wird, ist höchst unklar«. Schließlich impliziere die Malcolm-Dollarnote nur zum einen die Ablösung der nationalen Ikone George Washington, zum anderen repräsentiere sie »den Wert amerikanischer ökonomischer Institutionen«, so daß sich die Frage stelle, ob nicht letztlich »das amerikanische Wesen (*spirit*), unterstützt von der Ideologie der Konsumgesellschaft, die Oberhand« habe.[8]

Das ist genau die Frage: Hat das »amerikanische Wesen« nicht generell die Oberhand in allen möglichen populärkulturellen Ausdrucksformen ethnischer Differenz? Läßt sich eine klare Unterscheidung treffen zwischen Populärkultur (subversiv, kritisch, marginal) und Konsumkultur (dominant, affirmativ, zentralistisch)? Wie bereits gesagt, durchdringt die Sehnsucht nach solch einer klaren Unterscheidung weite Teile der aktuellen Pop-Kritik. Aber da die Kommerzialisierung gerade von Rap nun einmal schwer zu leugnen ist, läßt sich die Behauptung der Subversivität und Andersartigkeit im Grunde nur aufrechterhalten, wenn man singuläre Ausdrucksformen einzelner Rap-Acts, Rap-Bands, Rap-Songs und Rap-Alben zugunsten von »Rap an sich« zurückstellt und Rap zum quasi-universellen Medium kultureller Expressivität, zum unterliegenden Code der Differenz stilisiert. Tim Brennans Würdigung von Rap als »afrikanischem« Zeichensystem gibt diesem Denkmodell Ausdruck:

> »Obwohl Rap immerzu auf die lingua franca eines Massenkults verweist, geht es doch in der Message-orientierten Ausrichtung von Rap auch ganz speziell darum, schwarze Traditionen zu kodifizieren, zu schützen und zu überhöhen. Rap ist für seine Schöpfer eine Erhöhung oder Kulminierung. Rap ist ein explizit afrikanischer Stil, ein Holismus: alles Afrikanische zusammengepackt, das Ganze auf einmal. [...] Die Tiefenstruktur afrikanischer Intertextualität erklärt zum Teil, warum der dauernd aufs neue verkündete Niedergang des Rap nie passiert ist; denn es geht nicht um einen einzelnen Stil, an dem man aufgrund der Überrepräsentation in den Medien den Geschmack verlieren könnte, der aufgebraucht und zurückgelassen werden könnte. Es handelt sich eher um eine Art Kommentar zur Aufzeichnung und Vermittlung afro-amerikanischer Errungenschaften und Kämpfe, kein Ding, sondern ein Medium.«[9]

Genau wie Paul Gilroy, der 1987 Rap zum ultimativen Verweissystem für

diasporische Kulturen erklärte und die HipHop-Kultur damit als Alternative zu einer postmodernen Konsumkultur des Spätkapitalismus im Sinne Fredric Jamesons begriff, nimmt Brennan Rap aus dem Kontext der Postmoderne heraus. Um Rap beurteilen und einordnen zu können, so Brennan, »brauchen wir einen anderen theoretischen Apparat als den vertrauten der Postmoderne«. Die Totalisierung der symbolischen Macht von Rap, wie sie der Verweis auf einen »holistischen« afrikanischen Stil impliziert, läßt Gilroys früheren Enthusiasmus angesichts der diasporischen »großen Erzählungen« der HipHop-Szene anklingen, einen Enthusiasmus, den Gilroy allerdings in der Zwischenzeit revidiert hat. Für mich drückt das Konzept eines »holistischen« afrikanischen Stils einen Widerspruch in sich aus. Schließlich zeugen die vielfältig montierten »Afrikanismen« in den Vereinigten Staaten davon, daß das Bild »Afrika« nichts mit einer historischen, geographischen und sozialen Realität »Afrika« zu tun hat, sondern von der diasporischen Sehnsucht nach einem verbindlichen identitätsstiftenden Ursprung gezeichnet ist.[10] Um einen strategischen Bezugspunkt darstellen zu können, muß dieses »erfundene Afrika« (Kwame Anthony Appiah) vage bleiben, offen für Projektionen und Revisionen, eben nicht holistisch, sondern fragmentarisch und dynamisch, auch wenn genau diese Vorläufigkeit und Offenheit uneingestanden bleibt.

Damit erweisen sich die »Afrikanismen«, also die Gesamtheit der afrikanisch anmutenden Verweise in afro-diasporischen Gemeinschaften, tatsächlich als purer Stil. Ein Stil kann jedoch keinen subversiven Code für »alternative« Kommunikation zur Verfügung stellen, sondern allenfalls strategische Differenz markieren. Das soll nicht heißen, daß ein Rap-Song nicht politische Aussagen transportieren kann, sondern allein, daß der »Stil« Rap (oder eine »Form« oder ein »Medium«, wenn man so will) niemals mehr als einen allgemeinen Eindruck von Differenz ausdrücken kann, eine mehr oder weniger beliebige Folie für die Projektionen und Erwartungen der Zuhörer. In anderen Worten, um überhaupt anzukommen und rezipierbar zu werden, müssen die »Afrikanismen« zunächst einmal von jeder konkreten Referenz befreit werden, sie müssen zur verfügbaren Ware werden. Diese »Ware« läßt sich dann fraglos äußerst unterschiedlich einsetzen, sie kann kommerziell oder politisch präsentiert und rezipiert werden, aber in erster Linie basiert jede Funktionalisierung auf der Unbestimmtheit, der Verfügbarkeit des Stils.

Ein Beispiel für solch eine stilistische Funktionalisierung über die Inszenierung von »afrikanistischer« Differenz ist das Album *Zingalamaduni* von

Arrested Development. Als eine der populärsten Rap-Bands der frühen Neunziger agierten Arrested Development virtuos politische Positionen aus, ohne ihre Mainstream-Zuhörerschaft und eine liberale College-Klientel vor den Kopf zu stoßen. Auf *Zingalamaduni* scheint eine kurze selbstironische Einspielung in Form eines fiktiven Radio-Interviews auf diese Reputation zu verweisen: Auf die Frage »How does fame and fortune treat you?« antwortet Speech, der MC, im pseudo-authentischen Tonfall »Oh man, oh shoot, honestly man, that's something that really we're not even into.« Natürlich war es genau das, was Arrested Development immer wieder vorgeworfen wurde: nach Ruhm und Reichtum zu streben und den »wahren« Rap in der Kombination mit harmonischen Songlines, pseudo-afrikanischen Beats und spielerischen Arrangements zu verwässern, Hitparadenmaterial zu produzieren.

Die gesamte Aufmachung des Albums steht im Kontrast zu Gangsta-Posituren, Ghetto-Ästhetik und B-Boy-Stilisierungen, Hochglanzfotos zeigen die Band irgendwo in den Südstaaten in afrikanisch anmutenden Gewändern, die Bilder und Songtexte evozieren Gemeinschaftsgeist, Familienwerte, Religiosität und Umweltbewußtsein. Wenn der Song »United Minds« mit dem Appell, sich mit schwarzer Geschichte und schwarzen Traditionen auseinanderzusetzen und von den »Panthers, the MOVE organization, Kwame Nkrumah, the Zulu nation« zu lernen, vielleicht noch vage nach Polit-Rap-Warnungen vor der pervertierenden und nivellierenden Wirkung des öffentlichen *hype* im Stile Public Enemys klingt, dann stellt doch schon die nächste Zeile in ihrer Sorge um die saubere Nachbarschaft den entradikalisierten Mittelklasse-Konsens wieder her: »If you can please recycle/even the people in the hood please recycle.«[11]

Angesichts all dieser Verweise auf korrektes Verhalten und »righteous sight« überrascht denn auch die Wendung nach Afrika nicht. In einem der eingängigsten Songs des Albums, »Africa's Inside Me«, werden fein säuberlich die tradierten afrikanistischen Topoi der afro-amerikanischen Kultur aufgereiht. Der Song setzt mit dem Thema »Frisuren« ein, deckt dann Natur/Kultur-Unterscheidungen ab und kommt schließlich auf das verborgene afrikanische Selbst in der afro-amerikanischen Seele zu sprechen, wobei der nicht weniger tradierte Verweis auf das befreiende und ermächtigende Potential dieses zweiten, »wahren« Selbst nicht fehlt: »Africa's inside me/taking back her child/she's given me my pride/and setting me free.«[12] Und schließlich ist auch die Stilisierung von Musik zum auslösenden Medium dieser Selbstergründung und Identitätsfindung alles andere als neu:

Don't have cash to go to the music school
no money for the guitar or the violin or the tuba
my mom's had a record player and the 45's
I put the needle on the record and I kicked it crazy live
scratching it up catching the breaks
spirits within me had me do what it takes
Grammys I win & once again like my Egyptian kin
it's Africa within me makin' something outta nothing![13]

Und doch unterscheidet sich die Rückkehr zu den Wurzeln, die Arrested Development hier inszenieren, ganz wesentlich von traditionellen afro-amerikanischen Selbstfindungs-Beschreibungen. Während etwa der modernistische afro-amerikanische Lyriker Langston Hughes afrikanische Trommeln als Auslöser für eine Freisetzung des primitivistischen Unbewußten zelebrierte, evozieren Arrested Development ja eben nicht afrikanische Musiktraditionen oder auch nur afrikanische Klänge. Hier wird nicht von ungefähr ein alter Plattenspieler und damit alles andere als ein folkloristisches Instrument zum Ausgangspunkt für die Neusetzung durch Musik. Neben den kulturgeschichtlichen Topoi finden sich nämlich in »Africa's Inside Me« fast paradigmatisch die grundlegenden Elemente der HipHop-Selbststilisierung: der Ausschluß von der Mainstream-Musik- und Kulturindustrie, die mehr oder weniger zufällige Aneignung musikalischer Techniken und Technologien und deren Funktionalisierung für »andere« Zwecke, nicht um eine hybride oder artifizielle Kreativität zu etablieren, sondern um zu einer unterliegenden Bedeutung oder Wahrheit durchzustoßen – dem inneren Afrika. Wenn der Rapper Kurtis Blow von den Qualitäten einer digitalen Rhythmusmaschine, der Roland TR-808, schwärmt, dann verweist er auf eben diese Idee einer Aneignung und Umkehrung von Technologie: »Die 808 ist großartig, weil sie sich runterstimmen läßt und man so ein Tieffrequenz-Brummen erreicht. Ein Autoradio-Zerstörer. Genau was wir Rapper wollen Autoradios, Lautsprecher, Boom-Boxen zerstören. Und die 808 macht genau das. Das ist afrikanische Musik.«[14]

Tricia Rose, die ausgewiesene akademische Rap-Spezialistin, nahm dieses Statement zum Anlaß, Rap einmal mehr als Ästhetik der gegen den Strich benutzten Technologien und manipulierten Maschinen zu feiern. Wieder und wieder, so stellt sie fest, weigerten sich Rap-Künstler, »gegen ihr besseres Wissen dominante Konzeptionen vom Wert neuer Technologien« zu übernehmen, und hielten statt dessen an einem Equipment fest, »das veraltet erscheinen mag,

aber ihren Ansprüchen am besten genügt«. Aber natürlich hat die Musikindustrie diese Präferenzen für bestimmte Instrumente, spezielle »rohe« Sounds und Aufnahmetechniken längst schon appropriiert, so daß neue Technologien entwickelt wurden, die eben solche »altmodischen« Stils simulieren, wie Rose ganz nebenbei erwähnt. Wo »authentische« Klänge digital produziert werden, schließt sich der Kreis von subkultureller Verweigerung und massenkultureller Aneignung unversehens, so daß die vorgebliche Freilegung »afrikanischer« Musik sich tatsächlich als Schöpfung aus dem Nichts erweist, als »*something* outta nothing«, wie Arrested Development rappen. Dieses neuerzeugte Something aber bezeichnet nicht so sehr eine alternative »afrikanische« Ästhetik oder Referentialität als vielmehr ein klar umrissenes kommerzielles Interesse: »Grammys I win«.

Letzten Endes markieren Arrested Development, gerade aufgrund ihrer Verknüpfung von Nostalgie und Technologie, von politischen Fragestellungen mit Lifestyle-Bildern, die Ästhetik der spätkapitalistischen Postmoderne schlechthin.[16] Rap ist, gleich ob »ursprüngliche« bodenständige Werte oder radikale Verweigerungshaltungen inszeniert werden, gleich ob die Sehnsucht nach »Ruhm und Reichtum« verbalisiert oder verheimlicht wird, gleich ob Betroffenheitsrhetorik gepflegt oder Gewaltvisionen entworfen werden, immer schon in ein postmodernes Szenarium der Kommerzialisierung und Globalisierung involviert. Die Frage ist deshalb auch nicht, ob diese Prozesse der Aneignung, Projektion oder Kommerzialisierung stattfinden, sondern ob und wie sie thematisiert werden.

3.

Natürlich soll hier weder Arrested Development noch irgend einer anderen Band das Streben nach »Ruhm und Reichtum« oder die Montierung bestimmter Bilder und Topoi vorgeworfen werden. Darum geht es nicht. Mich interessieren lediglich die Implikationen einer Rhetorik globaler Solidarität und interkulturellen Austauschs, die Grenzlinien eines symbolischen Systems, das die angenehme, da weitgehend folgenlose und unbestimmte Gewißheit vemittelt, »anders« zu sein. Wenn Arrested Development ihre Solidarität mit den Marginalisierten und Unterdrückten der Welt zelebrieren, dann täuscht die Rhetorik afro-diasporischer Solidarität darüber hinweg, daß die wahren Grenzlinien schon lange nicht mehr auschließlich entlang der Hautfarbe verlaufen. Das wird spätestens dann offensichtlich, wenn man die Bedingungen »echten« kulturellen Kontaktes in Betracht zieht, die sich weder harmonisch

noch eingleisig präsentieren und die Verschiebungen gerade zwischen afrikanischen und afro-amerikanischen Positionen unübersehbar machen.

So haben Rosemary J. Coombe und Paul Stoller in ihrer Analyse des westafrikanischen Handels in Harlem, New York, gezeigt, daß die Bildlichkeit afrodiasporischer Solidarität angesichts der ungleichmäßigen und inkongruenten Machtstrukturen und Besitzverhältnisse, die hier ins Spiel kommen, immer zu kurz greifen muß. Die Songhay-Händler in Harlem, die Afro-Kitsch an meist afro-amerikanische Käufer vertreiben, stellen »ihre Kenntnis von den Komplexitäten des Afrika, aus dem sie kommen«, zugunsten der »Fetische eines imaginären Afrika« hintan. Ein komplexes und ambivalentes Netzwerk erschließt sich, das Produzenten, Vertreiber und Käufer einer Bildlichkeit der kulturellen Differenz verbindet und eine klare und eindeutige Differenzierung von subversiven und dominanten Positionen immer auch wieder verhindert, da die Zuschreibungen und Affiliationen sich je nach Situation und Status des Betroffenen ständig verschieben. Wie Coombe und Stoller feststellen, wird die alte Dualität von Schwarz und Weiß durch eine sehr viel kompliziertere neue Dualität ersetzt, die Dualität von »vergleichsweise kohärenten professionellen ›Kerngruppen‹, die an eine globale Unternehmensökonomie ›angeschlossen‹ sind, und einer ethnisch und kulturell andersartigen ›Peripherie‹, die zunehmend weniger in der Lage ist, sich politisch zu organisieren, um den ›Kern‹ zu beeinflussen, von dem doch ihre begrenzten Sicherheitsbedingungen abhängen«.[17]

Gleich ob es nun um die verschobenen Interaktionen von Afrikanern und Afro-Amerikanern geht oder um die Vermarktung ehemals marginalisierter subkultureller Diskurse wie Rap oder, als weiteres Beispiel, um die Erfolgsgeschichten von Minderheiten in der Kulturindustrie generell, die tendenziell als Geschichten fortschreitender Korrumpierung entworfen werden[18], immer wieder zeigen sich Popkritiker und Kulturtheoretiker durch das Paradox beunruhigt, daß die Ästhetik der Differenz sich verkauft und die Rhetorik der Andersartigkeit verfügbar geworden ist, während eindeutige Unterscheidungskategorien und Wertmaßstäbe weiß/schwarz, reich/arm, zentral/marginal aufgrund der ständigen Verschiebungen in der globalen Ökonomie nicht länger greifen. Dabei hilft es nichts, diese Eindeutigkeit gewaltsam wiederherstellen zu wollen, um politische Wertmaßstäbe »festzuschreiben«. Es hilft aber genausowenig, etwa Arrested Development als die Produzenten solch vereinfachend-eindeutiger Bilder für dieses Dilemma verantwortlich zu machen, weil die Stereotypen sich lange schon verselbständigt haben. Den Prozessen der Ver-

marktung und Stereotypisierung kann sich keiner entziehen. Es ist jedoch möglich, diese Prozesse sichtbar zu machen, anstatt ihre Widersprüchlichkeit und Peinlichkeit zu leugnen.

Womit genau der Ansatz des Performance-Künstlers und Aktivisten Guillermo Gómez-Peña beschrieben wäre, der immer wieder die Situation des Grenzgängers inszeniert, das Hin und Her des Migranten zwischen Mexiko und den Vereinigten Staaten, dem Süden und dem Norden. Zusammen mit anderen Künstlern und Aktivisten aus dem Border Art Workshop/Taller de Arte Fronterizo produziert Gómez-Peña »interdisziplinäre Projekte, die die Grenzen zwischen *street event*, Performance, Wandbildern, Videos, öffentlichen Skulpturen, Ausstellungen, Kabarett und Veröffentlichungen«[19] sprengen. In der atemberaubenden Text-Performance *Border Brujo* rappt Gómez-Peña in ständig neuen Stimmen über die Erfahrung des kulturellen Kontakts und des kulturellen Zusammenstoßens, wobei er nicht verheimlicht, daß er selbst, der Künstler, gleichzeitig Objekt und Subjekt, Projektor und Projektionsfläche für Stereotypen und Spekulationen ist:

I was born in the middle of a movie set
They were shooting »La Migra Contra El Príncipe Chichimeca«
I was literally born in the middle of a battle
I'm almost an aborigine you know
a Hollywood Indian, ¡ajjuua!
me dicen el Papantla Flyer
de la Broadway, ben tumbado
'cause I love to show my balls to strangers
& to talk dirty to gringas feministas
& if it wasn't for the fact that I've read
too much Foucault & Baudrillard
& Fuentes & Subirats & Roger Bartra
& other writers you haven't even heard of
I could fulfill your expectations much better
if it wasn't for the fact that I wrote
this text on a Macintosh
& I couldn't even memorize it all
& I shot my rehearsals with a Sony-8
I would really fulfill your expectations
le bon sauvage du Mexique
l'enfant terrible de la frontière.[20]

Hier wird es unmöglich, die widersprüchliche und verwirrende Vielfalt der Projektionen zu ignorieren. Wo sich Bildproduktion und Bildaneignung so eindeutig überschneiden, wird die Universalität der Waren-Bilder unübersehbar, aber eben auch in ihrer Platitüdenhaftigkeit und beliebigen Reproduzierbarkeit bloßgestellt. Indem er lateinamerikanische Klischeebilder und Rollenmodelle auf sich selbst bezieht und wechselweise als Eingeborener, als Hollywood-Indianer, als Latin Lover, als betrunkener Macho posiert, erklärt sich Gómez-Peña betroffen, um im nächsten Moment die Strategie radikal zu ändern und als intellektueller Künstler, überhalb und jenseits dieser Zuschreibungen, zu posieren. In diesem Kontext wird die Technologie, der Macintosh, die Sony-8, zum Mittel sowohl der Distanzierung als auch der Annäherung, dient sie doch der (Re-)Produktion der kritisierten Bilder wie ihrer Entlarvung. Durch dieses Jonglieren mit Bildern, das den Künstler immer gleichzeitig als Vorgeführten und als Vorführer, als Stereotyp und als Stereotypisierenden erscheinen läßt, schafft Gómez-Peña ähnlich wie Arrested Development »etwas« aus dem »Nichts«. Aber er insistiert auf der Bodenlosigkeit dieses Aktes, auf dem unterliegenden »Nichts«, wenn er unaufhörlich die Erwartungen der Zuschauer frustriert und ständig neue Bilder gegeneinander ausspielt, so daß wenigstens momentan die Haltlosigkeit der austauschbaren Zuschreibungen und die Leere der kommerzialisierten Konzepte sichtbar wird.

Ein letztes Bild: In einer Performance mit dem Titel *Bliz-aard Ball Sale* von 1983 stellt der afro-amerikanische Künstler David Hammons einen Marktstand in New York auf: »Hammons glich all den anderen Verkäufern auf dem Bürgersteig. Aber wenn man seinem ›Stand‹, einem einfachen Tuch auf dem Boden, näher kam, dann stellte man fest, daß er Schneebälle verkaufte! Ordentlich aufgereiht von kleinen Bällchen bis hin zu handtellergroßen Kugeln, bot sich tatsächlich etwas für jeden (zu entsprechenden Preisen), und die Bälle verkauften sich.«[21] Durch den Verkauf des absolut Vergänglichen und Nutzlosen lenkte Hammons die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden vom Produkt auf die Transaktion selbst. Während sich die Performance als Kommentar auf den New Yorker Galerien-Boom der achtziger Jahre lesen läßt, fielen mir, als ich die Bilder von Hammons an seinem Verkaufsstand sah, unweigerlich die Songhay Händler in Harlem ein, jene Verkäufer eines imaginären Afrika. Hier wie dort präsentieren sich die angebotenen Waren, von nahem betrachtet, als Leerstellen, als schnellgefertigte und austauschbare Güter, die nur durch die Projektionen der Käufer Sinn und Inhalt erhalten. Ob man Hammons' Schneebälle ersteht

oder die »primitiven« Ikonen der Songhay, in jedem Fall nimmt man an einer Transaktion teil, die sehr viel mehr über das eigene Verlangen nach kultureller Selbstsetzung aussagt als über das erworbene Produkt. Bei genauer Betrachtung jedenfalls erweist sich Differenz leicht als Schneeballsystem ganz eigener Art, als Ware, die unter den Händen zu zerschmelzen droht – something into nothing.

1 Paul Gilroy, »One Nation under a Groove. The Cultural Politics of ›Race‹ and Racism in Britain.« *Anatomy of Racism.* Ed. David Theo Goldberg (Minneapolis: U of Minnesota Press, 1990) 263-282, 278.

2 Tim Brennan, »Off the Gangsta Tip: A Rap Appreciation, or Forgetting about Los Angeles.« *Critical Inquiry* 20 (Summer 1994) 663-693, 676.

3 Mike Davis, *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles.* (New York: Vintage, 1990) 86-87.

4 Paul Gilroy, »Bio-politics and Etho-poetics.« *The Black Public Sphere. A Public Culture Book.* Ed. Black Public Sphere Collective (Chicago: The University of Chicago Press, 1995) 53-80, 55. Wie Gilroy so reflektiert auch Lawrence Grossberg die neuen Trends einer Vermarktung von Differenz äußerst kritisch. In einer Analyse zum aktuellen Stand der Popkultur stellte er fest, daß »Differenz zur Ware wurde [...], was nicht sagen soll, daß sie verschwunden ist, da die Ware selbst von der Differenz zwischen Gebrauch und Tauschwert abhängt. Man könnte eher sagen, daß der Kapitalismus, diese neue abstrakte Maschine, Differenz auf der Ebene des Ausdrucks produziert, so daß die Differenz sich nun im Dienste des Kapitals befindet. [...] Dadurch wird ganz offensichtlich der heutige Glaube an Differenz als Ausgangspunkt für aktiven Widerstand problematisch, um es vorsichtig auszudrücken«. L. Grossberg, »The Space of Culture, The Power of Space.« *The Postcolonial Question. Common Skies, Divided Horizons.* Ed. Iain Chambers, Lidia Curti (London: Routledge, 1996) 169-188.

5 Cf. Cornel West, »Nihilism in Black America.« *Race Matters* (New York: Vintage, 1993) 15-31; Sherley Anne Williams, »Two Words on Music: Black Community.« *Black Popular Culture. A Project by Michele Wallace.* Ed. Gina Dent (Seattle: Bay Press 1992) 164-172.

6 In einer der seltenen Reflexionen über Gangsta-Rap, die diese performative Qualität der Szene herausarbeitet, stellte Andrew Ross den Zusammenhang zu einem weiteren »Archetyp« schwarzer Männlichkeit her: der Diva. Ross wies auf die kompensatorische und performative Funktion beider Stile hin, um zu dem Schluß zu kommen, daß eine ausschließlich politisch und aussageorientierte Lesart dieser Phänomene unweigerlich zu kurz greift: »Eines sollte klar sein: Es handelt sich hier nicht um positive NAACP Rollenbilder, das sollen sie auch gar nicht sein. Bill Cosby und Michael Jordan haben diesen Bereich abgedeckt. Es handelt sich auch nicht um militante Stimmen, wie radikale

Kritiker es gerne hätten. Dafür gibt es neo-nationalistische Rapper und schwarze Aktivisten. Es geht hier um halb-ausgegrenzte, institutionale Archetypen, die beide eine reichhaltige Geschichte teils häßlicher, teils exquisiter Bedeutungen für Communities transportieren, deren täglicher Horizont seit den Tagen der Skaverei durch Armut und Performance bestimmt wird. Der Gangsta und die Diva fungieren jeder für sich wie Barometer vor einer heraufziehenden Unwetterfront als zentrale Ikonen der schwarzen Populärkultur.« Andrew Ross, »The Gangsta and the Diva.« *Black Male. Representations of Masculinity in Contemporary American Art*. Ed. Thelma Golden (New York: Whitney Museum of American Art, 1994) 158-166, 166.

7 Ein geradezu klassisches Beispiel für solch ein unergiebiges Wechselspiel zwischen tentativer Kritik und spekulativer Rechtfertigung bot hierzulande ein Bericht über die Geto Boys in *Spex*, der sich in immer komplexere Reflexionen über die mögliche Legitimität homophobischer, sexistischer und antisemitischer Positionen innerhalb bestimmter Kontexte schraubt und dann in dem abenteuerlichen Schluß zu enden scheint, Bushwick Bill von den Geto Boys dürfe, weil schwarz, kleinwüchsig und aus dem Ghetto, »eher noch« faschistische und sexistische Parolen vertreten als andere (weiße Amerikaner und blonde Deutsche?): »Die Geto Boys lehnen es kategorisch ab, überhaupt als Amerikaner wahrgenommen zu werden [...], und genau das unterscheidet weiße Suprematisten mit ihren antisemitischen Tiraden von Bushwick Bill, der hier sitzt und mich, 1,93 Meter groß, blond, blauäugig, anschaut.« Lars Freisberg, »Geto Boys. Fuck, Freedom! Fuck!« *Spex* 6 (Juni 1996) 32-37, 37.

8 Joe Wood. »Malcolm X and the New Blackness.« *Malcolm X. In Our Own Image*. Ed. J. Wood (New York: St. Martin's Press, 1992) 1-17, 6-7.

9 Tim Brennan. »Off the Gangsta Tip«, 681-682.

10 Zur Montierung und Funktion von »Afrikanismen« in den Vereinigten Staaten siehe etwa Kobena Mercers Definition von »neo-afrikanischen Stilen« als »ästhetische Modelle und Praktiken, die von schwarzen Kulturen der Ersten Welt entwickelt wurden« oder Manthia Diawaras Begriff »Afro-Kitsch«, der die Tendenz umschreibt, »*blackness* in der Reduktion auf Ägypten und Kente-Kleidung fixieren zu wollen«. In diesem Sinne wurde Afrozentrismus zu »einer Religion, einer *camp*-Bewegung, in der man vor den materiellen Realitäten des Schwarzseins in Washington, D.C., London und Nairobi Zuflucht finden kann«. In eine ähnliche Richtung geht Paul Gilroys Feststellung, Afrozentrismus drücke nicht so sehr ein »Exilbewußtsein von Afrika aus« als vielmehr »ein eindeutig amerikanisches Verständnis von Ethnizität und kultureller Differenz«. Konsequenterweise plädiert er für den Terminus »Amerikozentrismus«, um diesen amerikanischen Kontext zu kennzeichnen. Kobena Mercer, »Black Hair/Style Politics.« *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. Ed. Russell Ferguson et al. (Cambridge, Ma.: MIT Press,

1990) 247-264, 257. Manthia Diawara, »Afro-Kitsch.« *Black Popular Culture*, 285-291, 289. Paul Gilroy,. »It's a Family Affair.« *Black Popular Culture*, 303-316, 307. All diese Ansätze werden von der Idee bestimmt, daß »Afrika« und »Afrikanismus« keine konkreten historischen und geographischen Verweise bedeuten, sondern wechselnde Funktionen innerhalb von afro-diasporischen Diskursen übernehmen.

11 Arrested Development, »United Minds«. *Zingalamaduni* (Chrysalis Records, 1994).

12 »Africa's Inside Me«. *Zingalamaduni*. Zur Konzeptionsgeschichte des afrikanischen verborgenen Selbst siehe: Eric Sundquist, »Africa: The Hidden Self and the Pageant of Nationalism.« *To Wake the Nations. Race in the Making of Amerian Literature*. (Cambridge, Ma.: Harvard UP, 1993) 563-581.

13 »Africa's Inside Me«.

14 Zitiert nach: Tricia Rose, »Give Me a (Break) Beat! Sampling and Repetition in Rap Production.« *Culture on the Brink. Ideologies of Technology*. Ed. Gretchen Bender, Timothy Druckrey (Seattle: Bay Press, 1994) 249-264, 252.

15 Tricia Rose, »Give Me a (Break) Beat!« 254-255.

16 In einem Vergleich zwischen Arrested Development und Ice Cube kam Todd Boyd zu dem Schluß, letzterer verkörpere die Postmoderne, während erstere für eine modernistische Ästhetik stünden. Damit totalisiert er natürlich, was Arrested Development selbst thematisch verabsolutieren, die scheinbar vom urbanen Kontext, ökonomischen Interessen und kommerziellen Zwängen nicht affizierte Ästhetik der Band und nimmt so den weitaus komplizierteren Subtext einer indirekten Bezugnahme auf all diese Themen nicht zur Kenntnis. Todd Boyle, »Check Yo Self, Before You Wreck Yo Self: Variations on a Political Theme in Rap Music and Popular Culture.« *The Black Public Sphere*, 293-316.

17 Rosemary J. Coombe, Paul Stoller, »X Marks the Spot. The Ambiguities of African Trading in the Commerce of the Black Public Sphere.« *The Black Public Sphere*, 253-278, 269, 256.

18 So gestaltet sich die Debatte um den Filmemacher Spike Lee und seine kommerziellen Involvierungen als Diskussion um die Möglichkeit, kommerziellen Erfolg und künstlerischen Anspruch zu vereinbaren, ohne der Korruption zu erliegen. Vgl. etwa Jerome Christensens Reaktion auf W.J.T. Mitchells Analyse von Lees *Do the Right Thing*, eine Reaktion, die sich auf die Implikationen der Vermarktung von Lees Unternehmen »40 Acres and a Mule« konzentriert: »Spike Lee, Corporate Populist.« *Critical Inquiry*. 17 (Spring 1991) 582-595. Mit Lees neuestem Film, *Girl 6*, hat die öffentliche Kritik an seinem angeblichen »Ausverkauf« gerade in den Vereinigten Staaten ihren bisherigen Höhepunkt erreicht.

19 Lucy Lippard, »Turning Around.« *Mixed Blessings. New Art in a Multicultural America* (New York: Pantheon Books, 1990) 199-242, 224. Preis und Dank an Franka Ostertag,

die mich auf die Arbeit Gómez-Peñas und des Border Art Workshop aufmerksam gemacht hat.

20 Guillermo Gómez-Peña, »From Border Brujo.« *After Yesterday's Crash. The Avant-Pop Anthology.* Ed. Larry McCaffery (Harmondsworth: Penguin, 1995) 36-41, 39-40.

21 Kellie Jones, »The Structure of Myth and the Potency of Magic.« *David Hammons. Rousing the Rubble.* Ed. The Institute for Contemporary Art, New York (Cambridge, Ma.: MIT Press, 1991) 15-37, 31.

Tom Holert

Bad Brains

Pop, kulturelle Politik und das Konzept »Intelligenz«



Überall in der westlichen Welt wird der Begriff Intelligenz zunehmend zu einer Schlüsselkategorie. Popmusik hat damit mehr zu tun, als man vermuten würde. Denn in der Suche nach dissidenten Ausdrucksformen griffen Popmusiker gerne auf Zuschreibungen wie »Dummheit« – oft gekoppelt an Körperlichkeit – zurück. Damit bestätigten sie jedoch das zugrundeliegende Kategoriensystem. Heute wird gerade im Bereich von Ambient und Techno vermehrt von »intelligenter« Musik gesprochen. Indem sich Popmusik fortgesetzt an Intelligenz orientiert, hilft sie mit, neue, kontrollgesellschaftliche Kriterien zu etablieren. Die Zugehörigkeit zur Gesellschaft basiert auf einer flexiblen »smartness«, während »Dummheit« als krasses Ausschlußkriterium dient.

1. Warum sich manch einer wünscht, daß Musik so »dumm« wie House sein sollte, und andere daran verzweifeln, daß Musik nicht immer so »intelligent« wie Soundgarden ist

Vor einigen Tagen am Telefon: Jemand preist das neue Album des Musikers Bill Nelson an. Sein Argument lautet, Nelson sei doch ein ausgemacht »intelligenter« Songwriter, seit Ewigkeiten Garant für »intelligente Popmusik«. Vor einigen Monaten auf dem Cover des *WOM-Journals*: Ein Interview mit Galliano wird angekündigt, denn, so die Botschaft, der flexible Acid-Jazzer sei nichts geringeres als der »Guru des intelligenten Dancefloor«. Auf der Umschlagrückseite der *konkret*-Ausgabe vom August 1996: Die Plattenfirma einer deutschen HipHop-Band wirbt mit deren »intelligenten« Texten. Bei einem Promo-Gespräch auf der PopKomm ’96: Der Vertreter eines Techno-Labels versucht mit allen Mitteln, Gabber-Techno von dem Ruf reinzuwaschen, nichts weiter als »Musik für Blödmänner« zu sein. Ob man sich nicht mal vom Gegenteil überzeugen lassen wolle?

So wird mit dem kulturellen Kapitalscheck gewedelt. »Intelligenz« ist die versprochene Rendite. Der Appell an »Intelligenz« gleicht einer Gratifikation, tut dem Narzißmus von Hörern und Produzenten gut, verschönt das Selbstbild im sozialen Wettbewerb. Dasselbe gilt für die Ökonomie der »Intelligenz« in der Popkultur. Besteht die Funktion von Genre-Labels wie »Intelligent Techno«, »Intellocore« oder »Diskursrock« nicht auch darin, einen sozialen Raum von Musikrezeption zu markieren, der durch ein gewisses, vages Mehr an »Intelligenz« geprägt ist? Analog zu der Idee einer freiwillig debilen Gesellschaft, wie sie von Den Doofen gefördert wird?

Auf die Schmeichelsynergie von Produkt (der »intelligente« Songwriter) und Konsument (der »intelligente« Anspruchsmensch) arbeiten heute diverse Pop-Produkte hin, flankiert von den passenden visuellen, sprachlichen und Marketing-Maßnahmen. Es lockt die Aussicht, daß sich Produzenten und Konsumenten im Medium der »Intelligenz« einander assimilieren könnten. Musiker werben mit ihrer »Intelligenz«. Hörer sollen für ihre eigene »Intelligenz« sensibilisiert werden. Das reiche Angebot an »intelligenter« Musik kann natürlich auch zu Überdrußreaktionen führen, man will zum Zustand vor die »Intelligenz« zurück, mal ausspannen vom Intelligenzstreß. Im Hardcore-Blatt *Zap* stand kürzlich ein Text über den House-Producer Armando: »Diese Musik ist nicht besonders intelligent (aber was heißt das oft schon?) ... Und es ist sogar ganz gut, daß die Reflexion mal aussetzt, daß eine Musik mal wieder schafft, diese ganze Begründungs-Lawine zu ersticken.«

Umgekehrt, aber der gleichen Logik verpflichtet, äußert sich der Cyberpunk-Schriftsteller Neal Stephenson in einem Interview mit dem Fanzine *Addicted to Noise*. Stephenson gibt zu, immer schon »eine dunkle, verborgene Bewunderung für kick-ass-Rock'n'Roll-Bands wie AC/DC« gehegt zu haben. Doch habe er nie verstanden, warum nicht jemand diese Musik machen könne, der eben nicht »dumm« (»stupid«) sei. Ende der achtziger Jahre wurde Stephenson erlöst, denn: »da kamen Soundgarden. Ich war überaus begeistert, weil sie arschkickten und aufregend waren und ein großer Spaß, aber offensichtlich auch intelligente Leute.«

Geradezu ein Paradox. Glaubt man nämlich den gesammelten Verabredungen über das Wesen der Popkultur, dann ist »intelligenter Rock'n'Roll« mindestens ein Selbstwiderspruch, wenn nicht eine glatte Unmöglichkeit.

Anhand der genannten Beispiele läßt sich das Ausmaß der Problematik von Pop und »Intelligenz« gerade mal erahnen. Das Spektrum reicht von der Anwendung der »Intelligenz«-Kategorie auf die musikalische Form bis zur Skepsis über die Aussagekraft dieser Anwendung; von den Erwartungen, die an eine Musik ohne »Intelligenz« geknüpft werden, bis zur Gleichsetzung von »Intelligenz« und Reflexion; von dem Wunsch nach »intelligenten« Musikern bis zur idealtypischen Verbindung von Arschtritt und Intellektualität. Gibt es wiedererkennbare, konstante Eigenschaften einer Popmusik, die »intelligent« genannt wird? Was bedeutet das Attribut »intelligent« im Kontext popkultureller Ausdrucks- und Darstellungsweisen? Wer hat warum ein Interesse an der Relevanz der Intelligenz-Kategorie?

2. Warum der IQ eine große, gefährliche Differenzmaschine ist

»Intelligenz« ist nicht dasselbe wie »Bildung«. Am ersten Begriff hängen biologistische Denkmuster, der zweite hat eine soziologische Dimension. Doch in beiden Fällen handelt es sich um ideologische Gebilde. Sie sorgen für die feinsten, aber auch die brutalsten Unterschiede, insbesondere da, wo Distinktion in Diskrimination umschlägt.

In den meisten Erziehungssystemen der Welt übernimmt die Kategorie »Intelligenz« eine Schlüsselrolle bei den Entscheidungen über den Zugang zu »Bildung«. Besonders wenn »Intelligenz« am Maßstab des »Intelligenz-Quotienten« (IQ) zu einer quantifizierbaren und damit scheinbar objektiven Größe erklärt wird, bildet sie die Basis für ein gigantisches soziales Sortierunternehmen. Sogenannte Psychometriker »messen« Begabungen an den Schwellen zu Schul-, Ausbildungs- und Arbeitsplätzen. In der Tradition des britischen

Intelligenztesters Charles Spearman, der 1904 die fatale Idee von der Meßbarkeit einer »Allgemeinen Intelligenz« (g-Faktor) erstmals publizierte, dienen sie der Vision einer Ordnung der Normalität. Die Gaußsche Glockenkurve der Normalverteilung, an der sich hier alle orientieren, rechnet mit einer Masse von durchschnittlich »intelligenten« Menschen, daneben gibt es Minderheiten, auf die entweder die Sonder- oder die Eliteschule wartet.

Ein Höhepunkt der jahrzehntelangen Skandalgeschichte der Intelligenzforschung ist das Buch *The Bell Curve*, (Untertitel: *Intelligence and Class Structure in American Life*). Seit seinem Erscheinen im Jahr 1994 tobt in der amerikanischen Öffentlichkeit eine wütende Diskussion um dieses Machwerk der Intelligenzforscher Charles Murray und Richard J. Herrnstein. *The Bell Curve* ist die 872seitige Gebrauchsanweisung für eine rassistische und segregationistische Sozialordnung. Diese mag in Amerika längst Wirklichkeit sein, soll aber am Leitfaden des IQ-Kriteriums durchaus noch verschärft werden. Vor allem, wenn es nach dem Willen der Republikaner geht, die allein Charles Murray für seine »Studie« mit 1 Mio. US-Dollar förderten. Für eine kontrollgesellschaftliche Ordnung sind alle Methoden, die im Dienst einer konservativen Version von Normalität Abweichungen registrieren und korrigieren, von allergrößtem Interesse. Wobei die *Bell-Curve*-Propagandisten mit darüber bestimmen, wer überhaupt zur Kontrollgesellschaft gehört und wer aufgrund mangelnder »Intelligenz« im Off landet. Leute wie Murray liefern die pseudowissenschaftliche, an Euthanasie grenzende Legitimation für Ausgrenzung.

Die Messung von Intelligenz besitzt in der US-amerikanischen Gesellschaft eine nicht zu unterschätzende Bedeutung. An allen Schwellen des schulischen und beruflichen Lebens sind Intelligenztests zu absolvieren, nationale Begabungs-Quotienten regeln die Verteilung von Chancen. Das ideologische Futter besteht hier unter anderem aus der scheinfortschrittlichen »Wahrheit«, daß die Menschen eben doch nicht alle so gleich seien, wie es die demokratische Verfassung vortäusche. In der gesellschaftlichen Realität stoße man vielmehr auf Ungleichheit, auf Differenz, und jeder, der hier auch Ungerechtigkeit und Diskrimination erkennt, sei ein hoffnungsloser Egalitarist. Die Ursachen für die Ungleichheit seien nicht zuletzt in der Intelligenz des Individuums zu suchen, aber auch bei der durchschnittlichen Intelligenz der sozialen Schicht, der es angehört. Und die Faktoren der Intelligenzverteilung? Sie sind natürlich »natürlich«, das heißt: genetisch.

3. Warum die Politik des »Dumm und Dümmer« nicht nur strategisch, sondern auch reaktionär sein kann

Die abstrusen Behauptungen über die kausale Beziehung von »Intelligenz« zu »Rasse«, Klasse, Geschlecht, Kriminalität, Familie oder Erbgut in *The Bell Curve* und verwandten Werken haben mehr mit Pop zu tun, als man vermuten würde. Immer wenn Musik entweder den Bereichen »Körper« oder »Kopf« zugeordnet wird, sind Annahmen über die Verbindungen zwischen Klassenlage und Hörgewohnheiten, zwischen Hautfarbe, Sexualität und auralen Bedürfnissen, zwischen der »Intelligenz« von Produzenten und Rezipienten mit im Spiel.

Popkultur thematisiert diese Annahmen. »Intelligenz« oder ihr vermeintliches Gegenteil, Dummheit, werden dann zum Gegenstand von Texten, Kulten und Strategien. Die Figur des »idiot savant«, die schon eine Rolle in der Weltliteratur spielen durfte, kehrt hier wieder. Über Billy Idol, Mötley Crüe und Def Leppard schrieb Glenn O'Brien 1978 in einer *Interview*-Kolumne, diese Typen würden gesellschaftliche Funktionen erfüllen, die nicht unmittelbar ersichtlich wären, aber wohl den Rollen von Zurückgebliebenen und Tumben in »primitiven Kulturen« analog seien. Und für Julie Burchill und Tony Parsons waren Aerosmith, Kiss und Queen »interminable Technicolor television braincandy«.

Die Meister des »Retard Rock« aber sind für alle Beobachter die Ramones. Sie stellten ihren Minimalismus bewußt in eine Reihe mit Elvis und Bubblegum (»the bottom line of Rock'n'Roll«, Lester Bangs), was ihnen den Ruf einbrachte, der »reine Ausdruck amerikanischer Popkultur« zu sein – »abwegig, dumm, brillant und beglückend«, so formuliert es Tom Carson.

Wie es um das Verhältnis zwischen Punk, amerikanischen White-Trash-Kulturen und warholeskem Pop-Verständnis im einzelnen bestellt ist, soll hier nicht interessieren. Aber die Bedeutung von Intelligenzzuschreibungen scheint für dieses Verhältnis groß zu sein. In seinem Fanzine *Punk* schreibt John Holmstrom im April 1976, Punk sei das Medium, in dem jeder eine Gitarre nehmen und ein Rock'n'Roll-Star werden könne, »trotz oder gerade wegen seines Mangels an Befähigung, Talent, Intelligenz«. Bei Punk-Nachkommen wie Nirvana war das Verhältnis zur herrschenden Sprache von Intelligenz und Dummheit gebrochener. Zeilen wie »I feel stupid and contagious« (»Smells Like Teen Spirit«), »I don't mind if I don't have a mind« (»Breed«) oder »I think I'm dumb/Or maybe just happy« (»Dumb«) weisen über die Frage nach den Möglichkeitsbedingungen »intelligenter Rockmusik« hinaus. In der Tat ist das

große Thema dieser Songs: Wie arrangiere ich mich damit, abgeschrieben zu sein?

Natürlich ist die Verweigerung von Intelligenz-Normen in Kurt Cobains Texten ein vermittelter, bereits rhetorischer Akt. Wer in der Lage ist, Songs über »mindlessness« zu schreiben, befindet sich in der Regel jenseits des damit angezeigten Zustands. Trotz dieser Distanz (die ja in Cobains Fall letztlich auf andere Weise zusammenbrechen sollte) äußert sich hier eine signifikante Unsicherheit über den gesellschaftlichen Status von Konzepten wie »Bewußtsein«, »Geist« und »Intelligenz« im Kontext von Jugendkultur und Pop.

Jon Savage schildert, wie von Punk bis Beavis and Butt-Head Stumpfheit strategisch eingesetzt worden ist. Songzeilen wie »you know me, I'm acting dumb dumb« von den Buzzcocks, »D-U-M-B: everyone's accusing me« von den Ramones oder »maybe it's just jealousy [...] or maybe I'm just dumb« von Green Day interpretiert Savage als Fortsetzung von Dada-Gefechten gegen herrschende bürgerliche Intelligenz- und Bildungsbegriffe. Auf dieser geschichtlichen Linie eingetragen, läßt sich »stupidity« dann als ein avantgardistisches »Verhöhnen« verstehen, als ein bewußt betriebener »Prozeß des Verlernens« oder als »Bereitschaft, mit den degradiertesten Kulturprodukten zu handeln«. Verfeinerung wird mit Erniedrigung konfrontiert: parodistische Strategien, die auf die Erfahrung reagieren, daß die »Zuschreibung von Intelligenz und Stupidität ein unverhohlenes Instrument sozialer und politischer Kontrolle« (Savage) ist.

Die Subjekte in den Songs der Buzzcocks, Ramones oder von Green Day sind abgestempelt als unmündige, zurückgebliebene Massenmenschen. In der Inszenierung dieser aussichtslosen Situation werden die Zuschreibungen im Idealfall in solche von Selbstbewußtsein, Respektlosigkeit und Gegen-Intelligenz umgewandelt. Gelingt dies, können eine Meta-Ebene des »dumbdumb« etabliert und das Populäre »reartikuliert« werden, wie Andrew Ross schreibt, wobei »aggressiv indifferente Haltungen gegenüber dem Geistesleben und den Protokollen des Wissens« einen speziellen »Widerstandsappeal« (Ross) entwickeln.

Die ästhetische Politik des Dumm-und-Dümmer hat allerdings ihre Haken. Jon Savage deutet dies an, wenn er an die »Mehrdeutigkeit« des »Phänomens« Beavis and Butt-Head erinnert. Niemand kann ja verhindern, daß die willentlich angenommene Tumbheit (das Stupide als Selbststigmatisierung oder satirische Karikatur von Dummheit) durch ihre massenmediale Verbreitung nicht unfreiwillig zu tatsächlicher Stumpfheit gerinnt. Dummheit wurde in der ame-

rikanischen Popkultur zu einem vermarktbaren Mainstream-Produkt. Der »Moronismus«, die Lehre einer virtuellen Gemeinschaft von selbsternannten »morons«, Schwachköpfen, ist eine äußerst rätselhafte »subkulturelle« Bewegung, die irgendwann mit *MAD* und *National Lampoon* angefangen haben dürfte und jetzt nicht nur in humoristischen Campus-Zeitungen, sondern selbstredend auch im Internet anzutreffen ist. Und was soll man von erfolgreichen Humor-Büchern wie *Dumb, Dumber, Dumbest: True News of the World's Least Competent People, Wanted! Dumb or Alive* (aus der »America's Dumbest Criminals«-Serie) oder *The Dumb Men Joke Book* halten? Ist das regressiv-naive Anti-Heldentum von Kinofilmen, TV-Sitcoms oder Cartoons wie *Forrest Gump, Al Bundy, Wayne's World, The Simpsons* oder *Dumb and Dumber* nicht schlicht reaktionär? Ist die Heroisierung von Dummheit nicht exakt die »lähmende Strategie«, von der Lawrence Grossberg spricht?

Jedoch ist diese Strategie weniger deswegen reaktionär, weil ihr kritischer Satire-Charakter womöglich nicht aufrechterhalten werden kann (und sie so zur populistischen Propaganda von Kontrolle und Normalität beiträgt). Viel eher steckt das reaktionäre Moment in dem Umstand, daß die selbstreflexiven Spektakel des Stumpfsinns die Ideologie, die sie vermeintlich demaskieren, immer auch bestätigen, weil sie deren hierarchische Bilder und Begriffe teilt: Wer ein Bild davon hat, was Dummsein ist, hat immer auch ein Bild der dazugehörigen (obwohl abwesenden oder negierten) Intelligenz. Und jeder Begriff von »Intelligenz«, mag er sich noch so differenziert geben, kann nur ein falscher sein.

4. Warum Bob Dylan für John Lennon »intellektueller Folk-Mist« war

Immer wieder wurden Rock'n'Roll und Popmusik mit einem Eigenschaftsrepertoire zwischen Kopflosigkeit, Primitivität und Naivität in Beziehung gesetzt. Besonders in den Anfangstagen konnte man sich Jazz oder Rock nur in Begriffen der Regression erklären. Rassistische Annahmen über Wildheit und Ursprünglichkeit (»Negermusik«) gingen einher mit Zuschreibungen von obszöner Körperlichkeit, Infantilität und niedriger Intelligenz.

Diese Zuschreibungen waren nicht in allen Fällen disqualifizierend gemeint, sondern häufig genug als Paria-Privileg oder als glorreiche Abweichung, obwohl sie auch dann den rassistischen Diskursen unfreiwillig zuspielten. Für Nik Cohn etwa bestand die Urszene von Pop in der Befreiung von Normen der Zivilität und der Intelligenz oder einfach im Triumph des »Anormalen«: »plötzlich konnte man schwarz, violett, dumm, kriminell, krank oder fast alles auf der

Welt sein.« Das ist längst nicht die einzige Aufzählung dieser Art. Mit Kurt Cobain ließe sich »a mulatto, an albino, a mosquito, my libido«, mit Jon Savage »hippies, punks, niggas, queers, whoever« ergänzen. »Whoever.« Pop wird so zum Reich der Freaks und Aussätzigen, zu einem Spektakel des »anderen«. Aber auch der Ort, an dem man sich ohne kognitive, technische und soziale Zulassungsbeschränkungen soll aufhalten können. George Melly schreibt 1970 in *Revolt Into Style*, Popkultur sei »zum größten Teil nicht-reflexiv, nicht-didaktisch, nur dem Vergnügen gewidmet«. Für das Distinktionsmerkmal »Intelligenz«, in anderen gesellschaftlichen und kulturellen Sektoren entscheidende Zulassungsbedingung, schien im Pop-Kontext zunächst kein Platz vorgesehen. So assoziierte man mit Rock'n'Roll nicht das Streben nach intellektuellen Weihen, sondern Affektivität und Effektivität, proletarische Lebensformen und eine deviante Körperlichkeit. Als der James-Dean-Kult in den fünfziger Jahren England erreichte und neben den Filmen auch James-Dean-Schallplatten ins Angebot brachte, stellte ein Plattenverkäufer verwundert fest: »Es sind nicht die Rock'n'Roll-Typen, die diese Platten kaufen. Es sind die intelligenteren jungen Leute, die die Platten wollen.« Intelligentere junge Leute? Offenbar öffneten die James-Dean-Platten als »unreine«, vom Film und dessen Rezeptionsweisen mitgeprägte Pop-Waren einem weißen, männlichen Publikum mit Mittelstandsbildung eine Objektwelt, die sonst den »Rock'n'Roll-Typen« und den »Fans« vorbehalten war.

Aber »Intelligenz« – als individuelle, ausgestellte Eigenschaft – hatte es zu diesem Zeitpunkt noch schwer im Popkultur-Mainstream. Zwar wurde Jazzmusikern wie Charlie Parker oder Miles Davis ein hoher IQ nachgesagt, außerdem konnte man sie beim Lesen existentialistischer Literatur beobachten. Aber Bebop und später in noch stärkerem Maße Free Jazz zielten auch nicht auf Massenakzeptanz, sondern auf ein kleineres, akademisches Kennerpublikum. Mit der Folk-Explosion seit den späten fünfziger Jahren gelang es dann in den USA und später auch in Großbritannien, eine vorwiegend studentische Jugend zu mobilisieren. An den Universitäten, auf Campus-Festivals, in Newport oder am Washington Square wurden die weißen, mittelständischen Studenten aus der amerikanischen Nachkriegsgeneration durch Folk mit konsum-kritischen Vorstellungen von Einfachheit und Demokratie versorgt.

Die Folk-Botschaft war überaus erfolgreich, aber sie unterschied sich deutlich von den Pop-Lektionen der gleichen Zeit. Als John Lennon 1965 auf Bob Dylan angesprochen wurde, reagierte er gereizt: »Dylan, Dylan. Give me Chuck Berry. Give me Little Richard. Don't give me fancy crap. Crap. Ameri-

can folky intellectual crap. It's crap.« Auch wenn die spätere Entwicklung der Beatles zu einer Intelligenzband gezeigt hat, daß die Rede vom »intellectual crap« viel mit Konkurrenzverhältnis und Profilierungsbedarf in eigener Sache zu tun hatte, war die Reaktion doch symptomatisch. Lennon verurteilte den »intellektuellen« Folk von Bob Dylan als Verrat am ›originalen‹ Rock'n'Roll von Chuck Berry und Little Richard, als weiße Mittelschichtsveranstaltung auf Kosten unverfälschter Ausdrucksformen der schwarzen Unterschicht.

»Intelligenz«, sichtbar gemacht und zum Unterscheidungsmerkmal erhoben, stand dem Eindruck des »Authentischen«, aber auch dem Zugang zum Popstar-Ruhm im Weg. Jedenfalls solange mit »Intelligenz« die Intelligenz der weißen Mittelschicht gemeint war. Für Germaine Greer kam 1969 Frank Zappa im Gegensatz zu Mick Jagger als »pop hero« nicht in Frage, obwohl sie ihn für »intelligenter« als jedes Mitglied der Rolling Stones hielt. Mick Jagger war nach Greer wissentlich oder unwissentlich ein »Opfer« und deshalb für den Popruhm geschaffen, während Zappa dank seiner überlegenen Intelligenz kein Kontrollproblem hatte, das ihn zum »Pophelden« qualifiziert hätte.

Daß gerade eine Feministin wie Greer diesen Standpunkt vertrat, erstaunt rückblickend etwas angesichts der wichtigen Rolle, die eine alte und kaum kleinzukriegende sexistische Tendenz in den Verhandlungen über die Verteilung von »Intelligenz« in der Popkultur spielt. Susan McClary weist Jahre später darauf hin, daß die Geist-Körper-Trennung immer wieder mit einer männlich-weiblich-Dichotomie abgeglichen worden ist. Disco zum Beispiel sei als körperliche (und damit »weibliche«) Musik von der »maskulinen« Rockfraktion konsequent trivialisiert worden. Und wahrscheinlich konnte auch der Popheld – als »Intelligenz«-loses Opfer der musikalischen und gesellschaftlichen Rhythmen – nur in den Stereotypen des Femininen gedacht werden. Dummheit ist danach weiblich und sexy, entgegen allen anderslautenden Meinungen, und Blondinenwitze wie Disco-Schmähungen fielen durch diese Gleichung in ein und dieselbe Schublade.

Mit der vermeintlichen Absenz des »männlichen« Intellekts auf dem Dancefloor und im Pop (versteht man Pop als das »andere« von Rock, was ja höchst fragwürdig ist) war man aber irgendwann nicht mehr zufrieden. Jene Formen von »Intelligenz«, die als Hindernis auf dem Weg zum Popstatus angesehen werden – weil einerseits mit bürgerlichen Bildungsprotokollen und hochkulturellem Wissen assoziiert und andererseits als strategische »Intelligenz« mit Zweifeln an der »Unschuld«, der »Naivität« der Musik und der Musiker behaftet –, wurden popkompatibel gemacht.

Anfang der achtziger Jahre hatte der Zweifel an Authentizität im Rahmen einer postmodernen Popästhetik Erfolg – als Pop (in Anführungsstrichen und mit Ausrufezeichen). Das veränderte die Lage wesentlich. Bands wie Talking Heads, Scritti Politti, ABC oder Heaven 17 zogen sich nicht auf die traditionellen Domänen »intelligenten« Musizierens (Singer/Songwritertum, Folk, Jazz) zurück, sondern stellten Selbstreflexivität, Anti-Authentizität, Intellekt demonstrativ im Medium »Pop« zur Schau. »New Pop zielte darauf ab, Kopf und Körper, ernsthafte Ideen und Oberflächengenüsse, Theorie und Liebe zu vereinen«, definierte Simon Reynolds 1985 das Phänomen, als es schon fast wieder vorbei war.

Aber obwohl der New-Wave-Pop-Sommer der frühen achtziger Jahre irgendwann ausklang, war doch der Bann gebrochen. Für eine breitere Öffentlichkeit schien es jetzt relativ selbstverständlich, daß die Körperkultur der Tanzmusik ungeahnte Verbindungen mit Intelligenzkulturen eingehen konnte. In der Folge machte sich elektronische Tanzmusik daran, ihren Ruf als geistlose, repetitive Freizeitfunktion zumindest teilweise abzustreifen. Heute besitzt das kulturelle Kräftefeld Dance eine subtile »Intelligenz«-Hierarchie. Auf der Skala zwischen tendenziell elitärem Intelligent Techno und mainstreamigem Euro Dance werden äußerst differenziert die feinsten Bedürfnisse nach einer permanenten Reregulierung des Kopf-Körper-Verhältnisses eingezeichnet. Bis hin zu überraschenden Konstruktionen wie »intelligentem Gabber«.

5. Warum sich Akademiker und Journalisten bei den organischen Intellektuellen der High Street eine nicht-traditionelle Intellektualität suchen

Für Intellektuelle, die sich hauptberuflich mit Popkultur beschäftigen, waren die früheren Verhältnisse, als noch zwischen High und Low, E und U, Kopf und Körper klar getrennt wurde, der Ausgangspunkt für eine Überprüfung ebendieser Dichotomien. Die Kontakte zur popkulturellen Sphäre produzierten komplizierte Situationen und brachten Identitätskrisen mit sich, so sehr wurde das kulturelle, ethnische und klassenmäßige Selbstverständnis von Intellektuellen in Frage gestellt. In einer seiner Kolumnen für das englische Musikmagazin *The Wire* erinnert sich David Toop im Juni 1996 an die siebziger Jahre, als er noch ein »Eclectic Dance Intellectual« gewesen sei, für den das Werk Stevie Wonders in jeder Hinsicht – »rhythmisch, textural, sonisch, emotional, philosophisch« – dem intellektuellen weißen ProgRock an Sophistication überlegen war. Viele Jahre später sitzt Toop mit der DJ-Legende Larry

Patterson in einem New Yorker Restaurant. Patterson mustert den Mittvierziger Toop und sagt, er sehe ja nicht gerade aus wie »a dance music kind of person«. Eine bittere Pille, nicht als das anerkannt zu werden, was man selbst vielleicht anstrebt zu sein. Heute versucht Toop, sich damit abzufinden, wie der wohlerzogene weiße Liberale zu handeln, der auf eine solche Bemerkung nicht beleidigt reagiert, sondern sich mit seiner eigenen »sozialen Codierung« arrangiert.

Pop ist der Ort, an dem eine traditionelle, an Mittelklasse-Standards und Eurozentrismus ausgerichtete Intellektualität auf schwere Proben gestellt wird. Zu widerständig, zu opak scheint der Gegenstand. Einmal in und durch Popkultur sozialisiert, wurden jene Leute, die sich schließlich zu sogenannten »Pop-Intellektuellen« entwickelten, am etablierten Wissenskanon vorbeigelenkt. Aber was faszinierte diese abweichlerischen Journalisten, Literaturwissenschaftler, Soziologen, Ethnologen? Schwierige Frage. Letztlich ließ es sich nur psychologisch erklären, mit einem bestimmten »Begehren«, das dort im Spiel sei, wo Intellektuelle sich zu »subkulturellen Gruppen« begeben.

So beobachtet Simon Frith, ein englischer Cultural-Studies-Vertreter der zweiten Generation, bei sich selbst und bei seinen Kollegen die Verwischung der Grenze zwischen »Fans« und »Intellektuellen«. Der Typus »Fan-Intellektueller«, eine Kombination kultureller Rollen, die erst mit der Erfindung der »Fans« in den fünfziger Jahren möglich wurde, verkörpert ein hermeneutisches Dilemma. Denn wie lassen sich die beobachtende Distanz und die Aufgabe dieser Distanz im Zustand des Fanseins vermitteln? »Das Studium von Popmusik«, schreibt Frith, »war die von Unsicherheit getriebene Suche von radikalen Intellektuellen und entwurzelten Akademikern nach einem Modell der Konsumption. Eine Suche nach dem perfekten Konsumenten, dem subkulturellen Idol, dem Mod, dem Punk, dem coolen Warenfetischisten, dem organischen Intellektuellen der High Street« – diese Typen übernahmen stellvertretend Funktionen der traditionellen Intellektuellen in Warenwelt und Underground. Konsequenterweise müßten sich die traditionellen Intellektuellen also selbst abschaffen, um an den nicht-traditionellen Wissensformen teilhaben zu können. Aber trotz anhaltenden Legitimationsproblemen und einem mitunter durchbrechenden Selbsthaß der Pop-Intellektuellen ist es so weit nicht gekommen.

Dafür informierte man sich rechtzeitig über jene Wissens- und »Intelligenz«-Formen, die eine Abwandlung gängiger Intelligenzkonzepte versprachen. Als weiße Intellektuelle wie Norman Mailer oder Susan Sontag Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre auf den Begriff brachten, was kompliziert codierte

Subkulturen der traditionellen Begriffswerdung gerade zu entziehen versucht hatten, stellten sie sich damit selbst ein Zeugnis aus. Sie inszenierten eine Krise kultureller Kategorien, schränkten aber mit ihren Definitionen von »hip« oder »camp« die eigene Autorität nicht im mindesten ein. Man kann mit Andrew Ross von einer »Immunität« sprechen, durch die Intellektuelle sich vor der Popkultur schützen, und die besonders gut wirkt, wenn »soziale Identitäten« konstituiert werden, »die irgendwie als untergeordnet markiert sind«. In seinem Essay »The White Negro« hatte Norman Mailer 1957 demonstriert, wie nahe Bewunderung und Kolonialisierung des Bewunderten beieinanderliegen. Seine Verbeugung vor dem schwarzen Hipster und dessen »working philosophy in the sub-worlds of American life« spielte einerseits mit dem Gestus der Selbstverleugnung des weißen Intellektuellen. Andererseits ging es aber darum, ein neues Territorium im weiteren Feld der amerikanischen Linksintellektuellen abzustecken.

Die Formen und Stile von Intellektualität hatten sich zu diesem Zeitpunkt bereits neu formiert. Es gab »liberale«, »radikale«, »bohemistische«, »Beat«-Intellektuelle. Mailer entwarf nun das Bild einer weiteren – sowohl alternativen wie »organischen« – Intellektualität, die Distinktion versprach. Dabei orientierte er sich der Einfachheit halber an der Dualität von Natur und Kultur: »Hip is the sophistication of the wise primitive in a giant jungle, and so its appeal is still beyond the civilized man.« Naturgebundene Weisheit, Sophistication und Primitivität werden der Zivilisation gegenübergestellt. Der Überlebenskampf im »Dschungel« schärft die Wahrnehmung, fördert die Intensität der Welterfahrung und führt zum Haß auf die Verhältnisse. So wird der Instinkt des Hipsters zum Modell für eine reformierte Intellektualität des weißen Rebellen. Denn, wie Peter Stallybrass und Allon White in *The Politics and Poetics of Transgression* schreiben, »was gesellschaftlich an der Peripherie liegt, befindet sich *symbolisch* häufig im Zentrum.«

6. Warum der Kampf um das Gehirn ein Fall von Identitätspolitik ist

Mailer schloß mit dem Lob des Instinkts der schwarzen Ghetto-Hipster auch an eine traditionsreiche Aufgabenverteilung im Bereich der Populärkultur an, die auf festen rassistischen Annahmen über das Wechselspiel von Natürlichkeit und Kultiviertheit beruhte. Gilbert Seldes, ein Verfechter des »Jazz Age« der zwanziger Jahre, besaß 1924 eindeutige Vorstellungen über den Beitrag der afro-amerikanischen Musiker an der National- und Jazzkultur der USA: »Die

Negerseite [des Jazz] drückt etwas aus, was einen großen Anteil von Amerika ausmacht – unsere Unabhängigkeit, unsere Sorglosigkeit, unsere Offenheit, unsere Freude. In all diesen Belangen ist der Neger intensiver als wir, und wir übertreffen ihn, wenn wir ein abwechslungsreicheres und intelligenteres Leben mit seinen instinktiven Qualitäten verknüpfen [...] Die größte Kunst ist wahrscheinlich die, bei der eine reine, unkorrumpierte Empfindsamkeit von einer kreativen Intelligenz *bearbeitet* wird.« Eine Argumentation, beispielhaft für die moderne Konstruktion des Primitivismus: hier die Sensibilität der Afro-Amerikaner als natürlicher Rohstoff; dort das Defizit an Natürlichkeit bei den weißen Musikern; schließlich die Pflege des Rohstoffs samt Transzendierung auf eine höhere Kulturstufe. Es ist kein Zufall, daß das Attribut der »Intelligenz« den schwarzen Musikern dabei konsequent verweigert wird. Denn diese Verweigerung stützt sich auf eine lange Tradition der Deklassierung und der Fixierung in einem Zustand der »Unsichtbarkeit«.

In der afro-amerikanischen Politik und Kultur wurde unterschiedlich reagiert auf die Reduktion auf Körperlichkeit und Sensualität. Man konnte diese rassistische Reduktion nicht einfach ignorieren, sich ihrer nicht entledigen, indem man sie verschwieg, denn sie diente entscheidend dazu, soziale und politische Ungerechtigkeit durchzusetzen. Auch deshalb wurde das Thema der Verweigerung von »Intelligenz« zu einem Leitmotiv von afro-amerikanischer Bürgerrechtsbewegung und kultureller Produktion bis heute.

»Der weiße Mann will das *Gehirn* sein, und er will, daß wir der Muskel, der *Körper* sind«, schreibt Eldridge Cleaver 1968 in *Soul on Ice*. Was zunächst übertrieben konkretistisch wirken könnte, ist tatsächlich ein Vorstoß in einem weitverzweigten Kampf um das Gehirn und um die Reartikulierung von »Intelligenz«. Wenn nach wie vor die Praxis der Schädelmessung durchaus üblich ist, die von Hirnkapazität auf »Intelligenz« rückschließt; wenn Psychometriker, Kraniometriker und Neurophysiologen weiterhin Daten über die äußere Form und die organische Substanz von Schädeln und Gehirnen benutzen, um stereotypisierende Annahmen über den Zusammenhang von »Rasse«, Klasse, Geschlecht und kognitivem Leistungsvermögen zu belegen, dann sind auch Cleavers krasse Reduktionen nur konsequent. Genauso war schon früh der Begriff der »Gehirnwäsche« zentral, um sich die Unterwerfungstechniken der »weißen Bestie« zu erklären. Malcolm X spricht von den »black people« als »our ignorant, brainwashed kind«, die das Objekt der christlichen Religion gewesen sei. Daß die »Gehirnwäsche« sowohl ein Kontrollinstrument von Sekten und Religionen wie von Geheimdiensten ist, macht vielleicht auch den unter-

schwelligen Bezug zur doppelten Bedeutung des englischen Wortes »intelligence« möglich, denn es kann mit »Intelligenz«, aber auch im geheimdienstlichen Sinn mit »Nachrichten« bzw. »Information« (wie in »Central Intelligence Agency«, kurz: CIA) übersetzt werden. Das Gehirn ist ein Hauptziel von Manipulation und Modellierung zum Zweck des »social engineering«. Nicht ohne Grund gilt der Hirntod als der »Tod« schlechthin. Und das Ringen um ein Bild des Gehirns, um die kulturelle Repräsentation von »Intelligenz« in der afro-amerikanischen Kultur ging auch nach Cleaver weiter, und dies nicht nur, weil »intelligent« zu sein im Amerikanischen auch heißt, »to have brains«.

Das Artwork der CD *Psychoanalysis (What Is It?)* (1996), eine Platte des HipHop-Produzenten Prince Paul, die viel zum Thema Manipulation und Kontrolle zu sagen hat, spielt mit dem Sujet der konkreten, präparierten Gehirnmasse. Eine der Illustrationen zeigt, wie eine Hand ein Gehirn berührt. Die Collage unterstreicht den Objektcharakter, die buchstäbliche Greifbarkeit von »Intelligenz« und Kognition. Man findet diese Konkretionen auch in anderen Zusammenhängen. In einer erschütternden Szene in Spike Lees Film *Clockers* (1995) beschäftigt sich eine Gruppe zynischer weißer Polizisten mit der Leiche eines schwarzen Jugendlichen. Sie wälzen den Körper am Tatort von der einen auf die andere Seite, stochern in den Einschußlöchern des Leibes herum und reißen rassistische Witze. Am Kopf des Toten angekommen, steckt einer der Beamten seinen Finger in die Schußwunde am Schädel und meint: »This kid definitely had brains.« Auch sonst ist *Clockers* durchzogen von Verweisen auf die Funktion der Intelligenz-Kategorie in der rassistischen US-Gesellschaft. Der Szene mit der Leiche korrespondiert ein permanenter Wettbewerb unter den Protagonisten um intellektuelle Überlegenheit.

Wer manipuliert wen? Was bedeutet es, wenn sich Schwarze gegenseitig »you, stupid« nennen, etwa in Relation zu Verhörsituationen, in denen weiße Polizisten schwarze Verdächtige routinemäßig als tumbe Crackheads behandeln? Wie re-inszenieren Afro-Amerikaner die rassistischen Phantasien über ihre vermeintliche Instinktivität und A-«Intelligenz«? Die sozialen Konsequenzen der Intelligenz-Ideologie spitzen sich in *Clockers* zu, als der junge Tyrone, ein Kind noch, kaltblütig einen Mann erschießt. Bei den anschließenden Befragungen stellt sich heraus, daß Tyrone mit seiner Tat in die Gemeinschaft der älteren Jugendlichen in der Sozialbausiedlung aufgenommen werden will. Diese Anerkennung durch die anderen war auch deshalb fraglich, weil die Schulbehörde bei dem Jungen einen hohen Intelligenzquotienten gemessen hat. Die mit dem hohen Begabungskoeffizienten verbundenen erhöhten

Bildungschancen zogen Tyrones soziale und ethnische »Identität« als schwarzes Ghetto-Kid in Zweifel. Die Mutter gibt zu Protokoll, ihr Sohn wäre für die anderen durch seine überdurchschnittliche Begabung so etwas wie ein »Weißer«.

Auch wenn »Intelligenz« in übercodierten Situationen wie der von Spike Lee geschilderten einen umstrittenen Status hat, ist ihre Stellung in den Diskursen afro-amerikanischer Populärkultur durchaus ambivalent. Ein Beispiel dafür, wie etwa im HipHop die Konkurrenzlogik des »intelligenter als ...« Platz greift, ist Gang Starrs »I'm the Man« vom 1992er Album *Daily Operation*:

> »This year's suckers are going no where cuz my street style and intelligence level makes me much more just an angry rebel.«

Die unbedarfte Auflehnung des »zornigen Rebellen« kann nicht länger mit der »Intelligenz« des MC konkurrieren. Um im Wettbewerb mit den anderen HipHop-MCs zu bestehen, sind *mehr* urbane Stilsicherheit sowie ein *höheres* Intelligenzniveau erforderlich.

Über »Intelligenz« wird von verschiedenen Positionen her gesprochen. Nie ist dasselbe gemeint, obwohl jeder glaubt, sich auf einen stabilen Begriff berufen zu können. Entscheidend aber ist, wie »Intelligenz« artikuliert wird, welche ideologischen Verbindungen das Konzept eingeht. So soll das Gang Starr-Zitat auch nicht dazu herhalten, eine bestimmte Rede vom »intelligence level« im HipHop-Kontext zu denunzieren. Obgleich gefragt werden muß, wie diese Sprechweise sich zum Gebrauch von »Intelligenz« als Machtinstrument verhält.

Jedoch weicht die Bedeutung von »skills«, »knowledge« oder »wisdom« in der Sprache von HipHop und anderen Feldern der afro-amerikanischen und afro-karibischen Populärkultur, erheblich von der Bedeutung ab, die diese Worte in anderen Sprachspielen haben, obwohl hier scheinbar die Prinzipien einer hegemonialen Leistungs- und Wissensgesellschaft aufgerufen werden. Auch das Konzept »intellect« nimmt hier einen besonderen Platz ein. Verglichen mit den Forderungen nach »science« oder »education«, wird »intellect« weniger als Gut betrachtet, das man sich aneignen sollte, sondern eher als identitätsstiftende Funktion der Persönlichkeit – als eine Substanz des Selbst vor jeder technologischen Verformung:

> »Sharing the inner mind's eye means I'am caring for/Your intellect as original self identible not/Run through a digital computer commuter«,

so formulieren 1993 die Leaders of the New School in »Time Will Tell« von ihrem Album *The Inner Mind's Eye*. In einem ähnlichen Sinn reimen Public Enemy 1990 »an intentional wreck« auf »played off as some intellect« (»Welcome to the Terrordome«, auf: *Fear of a Black Planet*, 1990). Damit wird eine zerstörte »Intentionalität« auf einen bloß vorgetäuschten »Intellekt« bezogen. Positiv gewendet bedeutet dies, den »Intellekt« unablösbar an die einzelne Person zu binden, ihn vor Objektivierung und Instrumentalisierung zu schützen. Womit der »intellect«, im Gegensatz zur »Intelligenz«, keine meßbare Größe wäre, sich der Quantifizierung entzieht und eine eher qualitative, spirituelle Kategorie bildet.

7. Warum »Intelligenz« heute »multipel« wird oder gleich ganz anders heißt

So sehr Leute wie Charles Murray und die Neue Rechte (nicht nur in den USA) am IQ-Modell und seinen rassistischen Implikationen auch festhalten, ist doch zu beobachten, wie andernorts vieles versucht wird, um das alte »Intelligenz«-Konzept zu reformulieren. Solche Neufassungen des Konzepts wiederum richten sich nicht zuletzt an den Wissenspraktiken und -techniken von Sub- und Minderheitenkulturen aus. »Intelligenz«-Kriterien, die sich (wie »streetwise« oder »smart«) zwischen Ghetto-Jive und Lifestyle-Ratgebertum bewegen, kandidieren gemeinsam mit neuen Begriffen wie »multiple Intelligenz« oder »Dysrationalia« dafür, die starren genetisch-biologistischen Auffassungen der Old-School-Intelligenzforschung zu ersetzen.

In seinem Bestseller *Emotional Intelligence* (1995) zitiert der Wissenschaftsjournalist Daniel Goleman einen der Begründer dieser neuen »Intelligenz«-Schule, den Psychologen Howard Gardner, Autor des Buches *Frames of Mind* (1983): »Wir sollten weniger Zeit darauf verwenden, Kinder in Ranglisten zu führen, und mehr Zeit darauf, ihnen zu helfen, ihre natürlichen Kompetenzen und Talente zu identifizieren. Es gibt Hunderte und Aberhunderte Wege, Erfolg zu haben, und viele, viele unterschiedliche Begabungen, die einem dabei helfen.« Das Problem besteht jedoch immer wieder darin, daß Annahmen über »Intelligenz«, Psychologie und Pädagogik interferieren. Mit der Erkenntnis, daß man es sich, erstens, beim IQ zu einfach macht, und deshalb, zweitens, feinere Sensoren für die Selektion der Begabungen braucht, verändert sich die Lage nur graduell, nicht aber strukturell. Nach wie vor geht es darum, »Intelligenz« – wie fein aufgegliedert, wie endlos differenziert auch immer – in ein ursächliches Verhältnis zu gesellschaftlichem »Erfolg« zu bringen.

Andy Warhol hat in den achtziger Jahren den Wunsch geäußert, jemand solle kommen und dafür sorgen, daß es wieder respektabel sei, arm zu sein. Der Kapitalismus habe bewirkt, daß keine individuelle Qualität mehr gesellschaftlich anerkannt werde, die nicht mit materiellem Erfolg einhergehe: »Wir kleben ein Preisschild auf Intelligenz und Talent, die wirklich keines tragen sollten. Es müßte wieder okay werden, ein verarmter Akademiker zu sein, ohne daß sich die Leute fragen, warum man kein Geld macht.«

Die ideologische Beziehung von Geld und Intelligenz, der Zusammenhang zwischen Tauschwert und der »Leistungsfähigkeit von ›Intelligenz‹« (Stephan Geene) wird durch die immer größere Aufschlüsselung und Entgrenzung des Intelligenzbegriffs nicht gefährdet. Im Gegenteil. Die Versuche, individuelle Unterschiede, soziale Kompetenz, Lebenserfahrung oder Emotionalität bei der »Intelligenz«-Erkennung zu berücksichtigen, entsprechen den kontrollgesellschaftlichen »Formen permanenter Kontrolle im offenen Milieu« (Gilles Deleuze), das heißt: flexiblen, variablen, mobilen Registrierungen.

Die Schlüsselkategorie für diesen erneuerten Intelligenzbegriff ist »smartness«. Das Konkurrenz- und Überbietungsprinzip ist bei dieser kulturellen Norm immer schon präsent. Mit dem Wort von den zerstreuten, aber jederzeit »alerten« Kulturkonsumenten hatten Adorno und Horkheimer einen Wesenszug der »smartness« bereits vorausgeahnt. Heute ist »smartness« eine »kosteneffiziente, planungsverantwortliche, anwenderfreundliche Intelligenz, die unfehlbar den Programmierungen gehorcht« (Andrew Ross), und damit das perfekte Intelligenzmodell für eine entwickelte Informationskultur. Es gehe darum, eine skrupellose und unneurotische, von menschlichen Unwägbarkeiten freie Intelligenzform zu schaffen. »Smart« zu sein, heißt dann vor allem zu wissen, wer gerade wen »outsmarted«.

Für eine kognitive Elite von »kompetenten Individuen« und »Techno-Rebellen«, wie sie Alvin Toffler schon länger vorschwebt, ist »smartness« eine Grundvoraussetzung. Toffler, der Trendguru und ehemalige Berater des Republikaners Newt Gingrich, war führend daran beteiligt, die alten Intelligenzkonzepte auf die veränderte Situation einer technologiegesättigten Kontrollgesellschaft umzustellen. »We may even alter our own brain chemistry«, hoffte Toffler 1980 in seinem Buch *The Third Wave*. Damit griff er nicht nur der wachsenden Bedeutung von Smart Drugs voraus, die ja – parallel zu »Optimierungen« des Körpers wie kosmetischer Chirurgie oder Body Building – verschiedene Gehirnfunktionen gezielt stimulieren sollen; er kündigte auch die Idee eines integralen Selbst auf. Eine »Intelligenz«, die noch irgendetwas mit

dem »Intellekt« zu tun haben könnte, an dessen Erhalt Public Enemy, die Leaders of the New School oder ein Rapper wie Nas arbeiten, gerät zunehmend außer Reichweite.

Die ideologischen Amalgame von Intelligenzforschung, Techno-Politik, Gehirnleistungssteigerung und Cyber-Elitismus lassen aber auch subkulturelle Milieus nicht unbeeindruckt. Toffler ist einer der Lieblingsautoren der Techno-Szene. Ein Detroit-Sampler von 1996 gab sich den Titel *Beyond the Third Wave* und die Rede von den »Techno-Rebellen«, jener globalen, pseudosubversiven Einsatztruppe, an der Toffler so viel liegt, gehört schon lange zum Standardrepertoire der DJs und Produzenten. Technologische Musik, die dem Informationszeitalter entspricht – das ist hier Programm. Dazu kommt der SciFi-Ansatz von Techno-Musikern. Er spekuliert nicht nur auf die Kommunikation mit Künstlicher Intelligenz, sondern auch auf den Kontakt zu »höheren«, außerirdischen Intelligenzen. Von Leuten wie Jeff Mills werden die »higher intelligences« nicht als Bedrohung, sondern als Verheißung angesehen, als eine Quelle fremden, aber dafür nicht-entfremdeten Wissens.

Neben solchen New-Age-verwandten UFO-Kommunikationsutopien versuchen Ambient-Theorien den »neurolinguistischen« (Paul D. Miller/DJ Spooky) Austausch mit der urbanen Umgebung herzustellen, womit auch der Kontakt zu Kollektivgeschichten und kollektiven Gedächtnisbanken verbunden sein soll. Hatte Lee Perry immer schon vom Studio als »Lebewesen« und als »intelligenter Maschine« gesprochen (»Ich verbinde mein Gehirn mit der Maschine, und sie macht daraus Wirklichkeit«), erinnert Bill Murphy in den Liner Notes zu *Altered Beats. Assassin Knowledge of the Remanipulated* (1996, kompiliert von Bill Laswell) zum einen an die feuchten Gehirnimplantate aus der Cyberpunk-Literatur, zum anderen an die Denkfigur einer technologiegestützten DJ-Sprache, die eine unmittelbare Verbindung »zwischen Plattenspielernadel und Gehirn« möglich mache. Und in der aktuellen KI-Forschung wird unter anderem ermittelt, wie Musik bestimmte Schlüsselkomponenten der menschlichen Intelligenz verstärken könne. Ganz zu schweigen von der langen Tradition der »subliminal stimulation« durch die »geheimen Verführer« der Werbung, in deren Dienst Musik als Muzak gestellt wird, dabei Mentales und Emotionales manipulierend.

8. Warum es täglich dringender wird, ein Jenseits von Smartness zu erhalten

Die genannten Fälle von Verkettungen zwischen akustischen Medien, urbanem Raum, Musik-Technologie, Gehirn und Intelligenz sind kategorial hochgradig voneinander unterschieden; gemeinsam ist ihnen jedoch, daß es immer um unendliche Kontinuität geht, immer um mehrdimensionale Vernetzung von sinnlichen Stimulationen, kognitiven Prozessen und Wahrnehmungsakten. In diesen Kontexten ist Dummsein nicht mal mehr eine Option. »Intelligenz« erscheint von seinem Gegenteil befreit. Was zählt, ist: Gehirnaktivität zu verstärken; »to enhance«, lautet das Zauberwort. Wer da nicht mitmacht, fliegt raus aus der Digitalen Gemeinschaft, die aus »Tausenden von Gehirnen« (Toffler) besteht, die endlos untereinander vernetzt und endlos voneinander abhängig sind.

Im März 1989, zu Zeiten von Acid House, aber noch vor der ganz großen globalen Internet-Staatlichkeit, schrieb Rainald Goetz in *Spex*:

> »Mädelsmusik also, für die ich nach dem Ende des letzten großen Rüpelspaßes von Metall (killed by death) überreif war [...] Und zur noch richtigeren Musik, im Herzschlagmaß der beats per minute, wurde der IQ für alles neu bestimmt [...], wurden die Arme zu nervösen Dendriten, die den menschlichen Leib, die Welthirnzelle, mit der Umwelt der tanzend elektrifizierten übrigen Hirne neuartig verknüpften zum Kollektivspaßkörper.«

Der Körper wird zum Über-Kopf. Die Dance-vs.-Rock-Ordnung gerät in Bedrängnis. Goetz reicherte zum Ende der achtziger Jahre die »Mädelsmusik« mit neuem IQ und tanzenden Hirnen zu einem zerebralen Holismus an. Aber ist sie noch »Mädelsmusik«, wenn der Spaßkörper sich aus lauter Hirnen zusammensetzt? Die entscheidende Frage bleibt auch hier unbeantwortet: Wer hat keinen Platz in der Gemeinschaft der Hirne gefunden?

Man könnte fordern: Langsam wäre es an der Zeit, das »intelligent« (wie in Intelligent Techno) wieder vom »techno« zu trennen. Wenn »smart offices« sich selbständig auf Stimmungs- und Temperaturschwankungen einstellen, wenn »intelligente Agenten« im Internet recherchieren und die Grenzen zwischen Menschen und ihren jeweiligen Umwelten allgemein weiter verwischen, bleibt die Systemstelle der »Dummheit« unbesetzt. Oder sie wird an den Rand der alles umfassenden Intelligenz-Systeme gedrängt, wo die Assimilation von Mensch und Maschine, von neuronalen und digitalen Netzen nicht geleistet wird beziehungsweise nicht geleistet werden kann.

Es ist bezeichnend, daß Hardware-Unternehmen derzeit unter großen Mühen sogenannte »dumb computer« entwickeln, Basisrechner, die alle anspruchsvolleren Funktionen dem Netzwerk überlassen, an das sie angeschlossen sind. »Dummheit« ist zu einer prekären Ressource geworden; »dumm genug« zu funktionieren, um der »intelligenten« Umwelt noch dienlich zu sein, wird technisch immer schwieriger, andererseits ist nichts leichter, als für dumm und deshalb draußen gehalten zu werden.

Popmusik hat den kulturellen Netzwerken und Informationskanälen bisher oft genug als eine »dumme«, leicht zu bedienende Workstation gedient. Die »Dummheit«, die noch mit Naivität und ursprünglicher Devianz in Zusammenhang gebracht werden konnte, aber ist inzwischen weitgehend verloren. Flächendeckend konnte sich »Intelligenz« als Zertifikat sozialer/kognitiver Überlegenheit durchsetzen. Mit der Dummheits-Persiflage von Die Doofen genauso wie mit neurolinguistischem Ambient-Techno klebt Popkultur an den Intelligenz-Imperativen der Kontrollgesellschaft. Einsprüche, die sich aus der Geschichte der hierarchischen Funktionen der »Intelligenz«-Kategorie im Pop-Bereich ergeben könnten, interessieren hier keinen mehr. Die modulierende, subtilisierende, nuancenproduzierende »Intelligenz« arbeitet nicht nur an feinen Unterschieden, sondern noch viel mehr an feinstens abgestuften Selbstähnlichkeiten und kontinuierlichen Steigerungen. Die Unterschiede, die der soziale und ästhetische Parameter »Geschmack« erzeugt, führt schon seit längerem zu ganz ähnlichen Situationen des Wettbewerbs und Exzessen der Verfeinerung. Jetzt heißt es zusätzlich: Was sich nicht steigern, was sich nicht optimieren läßt, was nicht super-intelligent oder super-doof ist, wird durch schrittweisen Ausschluß, durch (mehr oder weniger) sanfte Ignoranz bestraft.

Die Vertreter und der Produkte der Popkultur reagieren auf die Tatsache, daß entlang der diversen Steigerungskurven technologisch optimiert und sozioökonomisch flexibilisiert wird: Sie beteiligen sich an diesen Steigerungen, stellen sich ein, justieren die Nuance, produzieren die distinguierende Abweichung. Bis einem der Kopf schwirrt und die letzte Körperfunktion eine präzise Vorstellung davon hat, was ihren hochgeschraubten Ansprüchen genügen könnte. Bei alldem wirken die Pop-Lösungen zunehmend befangener: Immer häufiger schlägt der Genuß an der Differenziertheit in einen unproduktiven Zwang zur Differenz um. Die Zugänge zu einem Raum jenseits von Smartness werden minütlich enger. Und den Luxus der Vertrotteltheit kann sich eh schon lange niemand mehr leisten.

Literaturauswahl

Jim Bessman, *Ramones. An American Band,* New York: St. Martin's Press, 1993.

Julie Burchill und Tony Parsons, »The Boy Looked At Johnny.« *The Obituary of Rock and Roll* [1978], Boston/London: Faber & Faber, 1987.

Stephan Geene, »ein ›dass‹ auslösen (als pfand). biochemische gratifikationswaren, lebendige gegenstände, patentierung, ich-formen, waren«, in: BüroBert, minimal club, Susanne Schultz (Hg.), *geld.beat.synthetik. Abwerten bio/technologischer Annahmen*, Copyshop 2, Berlin: Edition ID-Archiv, 1996, 137-145.

Lawrence Grossberg, »Fluchtweg. Versperrte Ausgänge«, Interview mit Christian Höller, in: *Springer*. Hefte für Gegenwartskunst, Bd.II, H.2, 38-43.

Claude S. Fischer u.a., *Inequality by Design*. *Cracking the Bell Curve Myth,* Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1996.

Steven Fraser (Hg.), *The Bell Curve Wars.* Race, Intelligence, and the Future of America, New York: Harper Collins, 1995.

Simon Frith, »The Cultural Study of Popular Music«, in: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula A. Treichler (Hg.), *Cultural Studies,* New York/London: Routledge, 1992, 174-186.

Simon Frith und Andrew Goodwin (Hg.), *On Record*. Rock, Pop, and the Written Word, London: Routledge, 1990.

Albert Goldman, *The Lives of John Lennon*, New York u.a.: Bantam Books, 1989.

Hanif Kureishi und Jon Savage (Hg.), *The Faber Book of Pop*, London/Boston: Faber and Faber, 1995.

George Melly, *Revolt Into Style*. *The Pop Arts in the 50s and 60s* [1970], Oxford: Oxford University Press, 1989.

Paul D. Miller, »Surround Sound«, in: *Artforum*, Vol. XXXIII, No. 5, Januar 1995, 61-62, 101.

Andrew Ross, *No Respect*. *Intellectuals and Popular Culture,* New York/London: Routledge, 1989.

Andrew Ross, »The New Smartness«, in: Gretchen Bender und Timothy Druckrey (Hg.), *Culture on the Brink*. *Ideologies of Technology*, Seattle: Bay Press, 1994, 329-341.

Jon Savage, »Blank Generation: Beavis and Butt-Head« [1995], in: ders., *Time. Travel. From the Sex Pistols to Nirvana: Pop, Media and Sexuality*, 1977-96, Chatto & Windus, London, 1996, 395-403.

Peter Stallybrass und Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Ithaca: Cornell University Press, 1986.

Andy Warhol, *America*, New York: Harper & Row, 1985.

Die AutorInnen:

Dietmar Dath
1970, ist freier Autor. Er veröffentlichte den Roman *Cordula killt Dich* (Verbrecher Verlag), die Horrornovelle *Die Ehre des Rudels* (Maas Verlag) und Zeitschriftentexte. Er lebt in Freiburg im Breisgau.

Diedrich Diederichsen
1957, lehrt in Stuttgart und Pasadena. Er ist Mitherausgeber der Zeitschrift *Spex*. Zuletzt veröffentlichte er *Politische Korrekturen* (Kiepenheuer & Witsch, 1996). Er lebt in Köln.

Christoph Gurk
1962, ist Redakteur der Musikzeitschrift *Spex*. 1995 gab er die Compilation *Sturm und Twang – A private Collection of German Underground Music* (Big Cat) heraus. Er lebt in Köln.

Christian Höller
1966, ist zur Zeit freier Autor und Übersetzer. Er lebt in Wien.

Tom Holert
1962, ist Mitherausgeber und Redakteur der Zeitschrift *Spex*. 1997 erscheint *Künstlerwissen* im Fink-Verlag. Er lebt in Köln.

Uli Hufen
1969, veröffentlichte in *StadtRevue* und *Spex*. Er lebt in Köln.

Ruth Mayer
1965, lehrt Amerikanistik an der Universität zu Köln. 1996 gab sie zusammen mit Martin Klepper und Ernst-Peter Schneck den Sammelband *Hyperkultur – Zur Fiktion des Computerzeitalters* (de Gruyter) heraus. In Kürze erscheint beim Fink-Verlag ihr Buch *Selbsterkenntnis. Körperfühlen*. Sie lebt in Köln.

Mark Terkessidis
1966, veröffentlichte zuletzt *Kulturkampf – Volk, Nation, der Westen und die Neue Rechte* (Kiepenheuer & Witsch). Er lebt in Köln.

Annette Weber
1967, ist Textarbeiterin und arbeitet gerade an der Untersuchung *Woman as conflict carriers*, einem Vergleich zwischen den Befreiungsbewegungen von Frauen im Sudan und in Eritrea. Sie lebt in Berlin.

Feridun Zaimoglu
1964, veröffentlichte 1995 *Kanak Sprak – 24 Mißtöne vom Rand der Gesellschaft* (Rotbuch). In Kürze erscheint ebenfalls bei Rotbuch sein Buch *Abschaum*. Er lebt in Kiel.

REPRESENT! REPRESENT!

JUGENDKULTUR IM DIFFERENZKAPITALISMUS

KONSERVATISMUS IM RAVE-STAAT

PLATEAUS IN DER POP-FORMATION

WIDERSTAND IM SOWJETISCHEN ROCK

KANAKEN IN DER SUBKULTUR

PARLAMENTARISMUS IM POP

DEUTSCHLAND IM SCHLAGER

GEGENWART IN DER ZUKUNFTSMUSIK

DIFFERENZ IM HIPHOP

INTELLIGENZ IN DER POPKULTUR

MIT BEITRÄGEN VON
DIETMAR DATH, DIEDRICH DIEDERICHSEN,
CHRISTOPH GURK, CHRISTIAN HÖLLER, TOM HOLERT,
ULI HUFEN, RUTH MAYER, MARK TERKESSIDIS,
ANNETTE WEBER UND FERIDUN ZAIMOGLU

ISBN 3-89408-059-0

Passkreuz